

Université de Montréal

**Esthétique d'une tradition musicale recréée. Le cas des
charmeurs de serpents kalbeliya.**

par

Marianne-Sarah Saulnier

Programme d'ethnomusicologie

Secteur Musicologie

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en ethnomusicologie

Avril 2015

© Marianne-Sarah Saulnier, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Esthétique d'une tradition musicale recréée. Le cas des charmeurs de serpents kalbeliya

présenté par :

Marianne-Sarah Saulnier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nathalie Fernando, présidente-rapporteur
Monique Desroches, directrice de recherche
Claude Dauphin, membre du jury

Résumé

Cette recherche porte sur la danse des femmes gitanes en Inde du Nord, plus particulièrement sur la danse *kalbeliya* en vigueur au Rajasthan. Cette danse s'inscrit dans un contexte particulier: celui du métier de charmeurs de cobras. Le recours au cobra (espèce protégée en Inde depuis 1972) étant devenu illégal, c'est désormais une danseuse qui personnifie le reptile. Le corps de celle-ci doit alors imiter les mouvements et la souplesse du cobra. C'est cette pratique musicale et dansée propre au groupe *kalbeliya* qui est cœur de ce mémoire. En plus de décrire de façon systématique cette danse encore peu étudiée jusqu'alors, il vise à mettre en lumière les critères esthétiques de cette danse traditionnelle, à faire ressortir le rôle du corps dans la stylistique de cette pratique et à mettre en évidence les processus de construction identitaire et d'authenticité musicale des *Kalbeliya* du Rajasthan.

Mots-clés: Femmes, gitans, Rajasthan, esthétique, danse, cobra.

Abstract

This thesis seeks to introduce the dance style of gypsy women in North India, more specifically the kalbeliya dance known in Rajasthan. This dance takes place in a particular context: that is within the craft of the snake charmers. Since the use of the cobra (protected species in India since 1972) for snake charming has now become illegal, it is now a dancer who personifies the reptile. Therefore the body of the dancer must imitate the movements and flexibility of the cobra. It is this musical practice and dance unique to the kalbeliya people that is the heart of this thesis. In addition to systematically describing this dance, which has been studied very little so far, this research will underline the aesthetic of this tradition and will also highlight the ever-changing process of defining the identity and musical authenticity of the kalbeliya people, to which the gypsy dancers belong.

Keywords: Women, gypsies, Rajasthan, aesthetic, dance, cobra.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DU SUJET DE RECHERCHE	3
1.1. <i>Parcours personnel et premier terrain: justification du sujet de recherche</i>	3
1.2. <i>État actuel des connaissances sur les musiques des Gitans de l'Inde du Nord</i>	4
1.3. <i>Présentation du cadre théorique</i>	6
1.3.1. L'importance de la place du corps dans l'esthétique et la stylistique des musiques	7
1.3.2. La signature singulière de l'artiste	8
1.3.3. Performance et appréciation: L'esthétique performancielle et ses conduites d'attentes	9
1.3.4. De la tradition à l'invention de la tradition	10
1.3.5. Authenticité	11
1.3.6. Modernité et mondialisation	12
1.4. <i>Histoire et origine des Gitans kalbeliya du Rajasthan</i>	14
1.5. <i>Origines de la femme artiste en Inde du Nord</i>	18
1.5.1. Les courtisanes : « premières » musiciennes en Inde du Nord	19
1.5.2. L'influence des courtisanes chez les femmes artistes kalbeliya	20
1.6. <i>Modification de la tradition kalbeliya au fil des ans: problématique centrale de ma recherche</i>	22
2. DÉMARCHE SUR LE TERRAIN	25
2.1. <i>Préparation méthodologique et choix du terrain</i>	25
2.1.1. Sélection des lieux de recherche	26
2.1.2. Sélection des informateurs et présentation des critères présidant à la sélection	28
2.2. <i>Points centraux de la démarche sur le terrain</i>	32
2.2.1. Observation participante	32
2.2.2. Enregistrements audio et prise de notes	33
2.2.4. Enregistrements vidéo	33
2.2.5. Photos	34
2.3. <i>Interaction sur le terrain : être une chercheuse en Inde</i>	34
3. ETHNOGRAPHIE DU TERRAIN	37
3.1. <i>Répertoire rajasthani, traditionnel et folklorique : trois termes à ne pas confondre</i>	37
3.2. <i>L'instrumentarium</i>	38
3.2.1. Instruments traditionnels kalbeliya	38
3.2.2. Instruments plus récents dans les spectacles kalbeliya	39
3.2.3. Agrandissement de l'instrumentarium : une alliance entre musiciens hindous et musulmans	43
3.2.4. La disparition graduelle du pungi	46
3.3. <i>La femme sur scène : la personification du cobra</i>	47
3.3.1. Le costume	47
3.3.2. Les bijoux et parures	49
3.3.3. Le costume comme marque singulière	50
3.3.4. Le profil type de la danseuse kalbeliya	50
3.4. <i>Les lieux et contextes de performance</i>	52
3.4.1. Musique de mendicité : la rue et les espaces urbains	52
3.4.2. Évènements privés et familiaux : les Gitans au cœur de la communauté rajasthanie	54

3.4.3. Les foires et festivals: pour la promotion de la musique folklorique	56
3.5. <i>Conclusion de chapitre: un art en plein changement</i>	58
4. ANALYSE DE LA DANSE KALBELIYA	60
4.1. <i>De l'importance de la gestuelle</i>	61
4.1.1 Mes premières observations : la mise en scène ou le déroulement type d'une danse	61
4.1.2. Les gestes récurrents	63
4.1.3. Les gestes récurrents : une forte symbolique	67
4.1.4. Qu'est-ce qu'un geste « traditionnel »? Discours sur les éléments clés de la danse traditionnelle kalbeliya	69
4.1.5. Les gestes non traditionnels ou la signature singulière de l'artiste	73
4.1.6. Entre tradition et création : Entretien avec Gulabi Sapera	85
4.1.7. Une esthétique de l'authenticité?	88
4.2. <i>L'esthétique de la danse kalbeliya</i>	91
4.2.1. Qu'est-ce que le « geste authentique » chez la femme cobra?	92
4.2.2. La façon « juste » de bouger, ou comment le « geste authentique » s'inscrit dans et par le corps	93
4.2.3. Entre tradition et création : une gestuelle « authentique »	98
4.2.4. Discours sur la bonne exécution : des qualités observables et essentielles	99
4.2.5. Retour sur les discours d'appréciation : l'esthétique d'une tradition musicale recréée	104
CONCLUSION	106
RÉFÉRENCES	111

Remerciements

Je voudrais en premier lieu remercier ma directrice de recherche Monique Desroches sans qui ce mémoire aurait été impossible. Merci d’avoir cru en moi dès le début. Merci pour votre direction rigoureuse et intelligente, votre soutien et pour votre ouverture d’esprit. Surtout, merci d’avoir été exigeante avec moi.

Je voudrais remercier également ma famille et mes amis proches qui ont été présents pour moi. Merci à Marie-France Fortin pour la correction de mon résumé en anglais. Un merci spécial à ma grand-mère, Thérèse St-Pierre pour m’avoir accueilli chez elle et avoir pris soin de moi durant ma rédaction. Merci à ma mère et amie, Linda St-Pierre, d’avoir été une magnifique acolyte de voyage. Tu es mon modèle de femme forte, brillante, debout.

Un grand merci à mes amis en Inde qui m’ont fait découvrir ce qu’ils avaient de plus précieux : leur culture. Merci de votre hospitalité, de votre gentillesse et générosité. Dans ce mémoire je vous appelle mes informateurs, mais en réalité je vous appelle mes amis.

Apprendre le hindi a été une étape importante dans la préparation de mon terrain de recherche. Je remercie donc ma *guru* Hersimron qui est devenue, au fil des heures passées ensemble, une véritable amie et confidente. *Dhanyavaad, adhyaapikaa ji!*

Je remercie Benoit Mauffette pour ses phrases *punch*, idées et conseils précieux. Merci de m’avoir soutenue lors de mon terrain, de m’avoir encouragée durant ma rédaction.

Pour finir, je dédie ce mémoire à mon grand frère, Thomas-Philippe. Puisse ces quelques pages te faire voyager et te transporter à l’autre bout du monde. Je t’aime.

INTRODUCTION

Cette recherche porte sur la musique et la danse de la communauté kalbeliya, une caste de Gitans située dans le désert du Thar au Rajasthan, en Inde du Nord, qui jusqu'à présent a été très peu, sinon pas étudiée sur une base systématique. Les Kalbeliya sont connus à travers le Rajasthan pour leur art bien singulier : charmer les cobras avec leur musique¹. Or, durant les années soixante-dix, une loi visant à protéger les animaux sauvages de braconnage et de maltraitance a interdit l'usage des cobras dans les spectacles de divertissement, empêchant dès lors les Gitans de vivre de leur art (le recours au cobra étant maintenant devenu illégal) et ainsi, subvenir à leurs besoins. La communauté kalbeliya contournera cette loi en remplaçant le serpent par une femme. De cette interdiction est née une nouvelle forme de danse au Rajasthan : ce ne sera désormais plus le reptile qui dansera au son de la musique, mais plutôt des danseuses parées en cobra dont la gestuelle et la chorégraphie simuleront les mouvements et ondulations autrefois réalisés par le reptile.

Cette danse est au cœur de ce mémoire. L'analyse permettra, je l'espère, de cerner non seulement les constituantes de la danse (gestes, pas, chorégraphie), mais aussi de faire ressortir les critères esthétiques ainsi que la symbolique de son exécution. Cette pratique (musicale et dansée) des kalbeliya est complexe, fascinante et suscite plusieurs questions tant au niveau de l'esthétique musicale qu'au niveau social, comme il le sera démontré plus loin, et plus particulièrement quant à l'implication de la femme dans la musique de cette communauté.

Intriguée par cette danse peu étudiée et répertoriée dans la littérature, j'ai décidé d'en faire l'enjeu central de ma recherche. Celle-ci a démarré par un terrain de recherche qui

¹La pratique de charmer des cobras avec la musique nécessite uniquement une flûte (*pungi*) ainsi qu'un serpent dans un panier. Ce dernier réagit aux vibrations émises par l'instrument. Les musiciens jouent habituellement dans les rues des grandes villes en échange d'argent ou de nourriture.

s'est déroulé à l'automne 2013, étape précédée, comme il en est dans toute recherche ethnomusicologique, par un bilan critique de la littérature et qui sera présenté plus loin.

Dans ce mémoire, j'analyserai les données recueillies sur mon terrain et tenterai de montrer que pour bien comprendre la danse et musique kalbeliya, il importe de saisir non seulement ses éléments formels, mais aussi l'histoire et l'origine de ce groupe social. En complément à ce volet historique, une ethnographie de mon récent terrain de recherche au Rajasthan (2013) sera présentée afin de cerner davantage les contextes de performance entourant la danse et la musique kalbeliya. – Rappelons qu'il n'existe, à ce jour, que très peu de recherches sur cette communauté et une description ethnographique permettra de situer davantage l'univers culturel de ces Gitans en m'attardant sur l'évolution des instruments sur scène et sur les différents lieux et espaces de performance –.

Par la suite, je détaillerai le déroulement de la danse kalbeliya en décrivant la gestuelle et à la chorégraphie des danseuses sur scène; j'y expliquerai notamment comment ces dernières, à travers des mouvements et postures spécifiques, personnifient le cobra d'abord par leurs parures, mais plus que tout, par leurs gestes s'harmonisant à la musique. Finalement, cette description détaillée visera également à mettre en relief les raisons pour lesquelles cette danse est aujourd'hui devenue un symbole identitaire fort, voire un vecteur important pour la survie du groupe. En somme, je démontrerai que la danse kalbeliya est une reconstruction de la pratique traditionnelle des charmeurs de cobra et que cette tradition est reproduite par le respect de critères d'authenticité précis, constituant, au final, une véritable esthétique de l'identité kalbeliya.

1. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DU SUJET DE RECHERCHE

1.1. Parcours personnel et premier terrain: justification du sujet de recherche

Mon intérêt pour l'ethnomusicologie et plus précisément pour la musique indienne s'inscrit dans un parcours musical particulier. Musicienne en piano classique depuis mon enfance, j'ai débuté mes études au baccalauréat à l'Université de Montréal en chant classique pour les terminer en chant jazz à l'Université Concordia. À la fin de mon baccalauréat, j'ai décidé, à l'automne 2011 de séjourner en Inde pour une durée de six mois afin d'y faire du bénévolat. L'organisme qui m'a accueillie était celui des *Jeunes musiciens du monde*, un organisme franco-qubécois qui a implanté, il y a de cela plusieurs années, une école de musique au cœur de l'état du Karnataka en Inde, dans le village de Kalkeri. La mission de l'école : offrir un enseignement académique de qualité aux enfants les plus pauvres de la région tout en leur procurant l'opportunité d'apprendre la musique et la danse de leur propre culture. Cette première expérience d'immersion m'a permis d'être initiée à la musique indienne en y apprenant notamment le chant et les *tablas*, percussion très populaire de cette région de l'Asie. De toutes les rencontres que j'y ai faites, celles qui m'ont le plus marquée furent celles avec des enfants gitans, et plus particulièrement, avec les jeunes filles : d'abord parce que leur caste et rythme de vie les confinent au statut d'hérétiques et d'intouchables, et aussi parce qu'une femme, dans ce milieu défavorisé, est particulièrement peu habilitée à se faire valoir et à s'exprimer sur la sphère publique. C'est pourquoi, dans le cadre de ma maîtrise, j'ai décidé d'orienter mes recherches sur la danse et la musique des femmes issues de ce milieu social afin de donner une tribune, aussi modeste soit-elle, à ces artistes encore très méconnues dans le monde occidental, et surtout de faire connaître, par une analyse systématique, la stylistique et l'esthétique de la danse cobra, danse qui occupe la place centrale de ce mémoire.

1.2. État actuel des connaissances sur les musiques des Gitans de l'Inde du Nord

La musique de l'Inde fascine les chercheurs depuis de nombreuses années. La majorité des recherches actuelles portent sur la musique classique dite « savante » en Inde du Nord, répertoire musical habituellement strictement réservé aux hommes. Je pense notamment aux recherches d'Alain Daniélou (1966), de Laurent Aubert (2004), Patrick Moutal (2012), Philippe Bruguère (1987), Huib Shippers (1988), ou de Martin Clayton (1997), Robert Gottlieb (1993) François Auboux (2003) et Geneviève Dournon au Rajasthan (1996). En revanche, pour ce qui est de la musique folklorique, celle plus particulièrement interprétée par les Gitans, comme il en est ici dans ce mémoire, je n'ai trouvé que très peu de sources littéraires. Parmi celles-ci, je mentionnerai le travail considérable réalisé par l'ethnologue française, Catherine Servan-Schreiber sur les musiciens itinérants du nord-est de l'Inde. Sa recherche, bien que n'étant pas spécifique au Rajasthan, m'a été d'une grande utilité. Son livre, intitulé *Chanteurs itinérants en Inde du Nord - La tradition orale bhojpuri* (2000) relate et décrit plusieurs castes de musiciens itinérants, plus spécifiquement dans les régions d'Allahabad, Bénarès et Calcutta. Parmi la recension de ces castes de musiciens, Servan-Schreiber n'aborde pas spécifiquement la communauté kalbeliya étant donné que cette dernière se retrouve uniquement au Rajasthan. Par contre, elle mentionne la caste des Naths et Jogis-Nath, faisant partie de la même lignée de castes que les Kalbeliya et dont le rythme de vie, les croyances et cultures musicales sont très semblables malgré l'éloignement géographique. Il m'a donc été possible de démystifier davantage l'évolution de la culture kalbeliya en assemblant certaines informations des travaux de Servan-Schreiber avec les données recueillies durant mon dernier terrain de recherche.

Mis à part les travaux de Servan-Schreiber, on peut affirmer qu'il n'existe, à ce jour, aucune recherche systématique sur la musique des Kalbeliya. En effet, outre quelques lignes leur étant dédié dans le livre de Vijay Verma intitulé *The living music of Rajasthan* (1987), l'ouvrage le plus spécifique à la musique kalbeliya a été écrit par Thierry Robin (2000) en collaboration avec la photographe Véronique Guillien. Dédié à la vie de Gulabi

Sapera, ce document ne se veut pas une recherche scientifique, mais plutôt un portrait de l'artiste, racontant sa jeunesse et son parcours artistique, le tout appuyé de photographies. Intitulé *Gulabi Sapera, danseuse gitane du Rajasthan* (2000) il m'a permis de compléter les informations recueillies en entrevue auprès de l'artiste en question.

Pour ce qui est des recherches spécifiques à la femme musicienne et danseuse du Rajasthan, je n'ai trouvé aucune source scientifique abordant l'art des femmes gitanes outre celles associées aux courtisanes du 18^e et 19^e siècle de l'Inde du Nord. Le nombre de recherches sur les courtisanes est impressionnant, et pour cause : l'histoire des femmes artistes de l'Inde est fascinante, et a grandement influencé le statut et le répertoire musical des femmes indiennes d'aujourd'hui. Dans le recueil d'articles scientifiques sur les courtisanes à travers le monde nommé *The courtisan's arts - Cross-cultural perspectives* (Feldman et Gordon, 2006) on retrouve le travail de Regula B. Qureshi (2000) ayant oeuvré plus particulièrement au Pakistan et en Inde du Nord, d'Amelia Maciszewski (2001) ainsi que Doris M. Srinivasan (2006), toutes deux dressant un portrait de l'histoire des courtisanes (premières musiciennes en Inde du Nord), des premiers écrits sacrés sur l'art indien à l'ère coloniale britannique.

Ces recherches, si intéressantes soient-elles, n'abordent toutefois pas le répertoire *actuel* des femmes de l'Inde du Nord; elles ont trait davantage à son origine (soit celui des courtisanes) jusqu'à son déclin, autour du 20^e siècle. Les informations recueillies dans ces articles m'ont néanmoins permis de réaliser que l'art des courtisanes n'est pas nécessairement à l'origine du répertoire musical et dansant actuel des femmes gitanes en Inde (les courtisanes pratiquant davantage la danse classique telle que le kathak). Il a plutôt influencé le statut social des artistes féminines de la scène d'aujourd'hui, par leur lourd passé maintenant marginalisé, voire criminalisé. Cette dimension sera développée plus loin dans ce mémoire.

Quelques auteures abordent la situation des femmes artistes de basses castes d'aujourd'hui dont Francesca Cassio dans son article *Artistes ou concubines? La*

tradition vocale féminine en Inde du Nord (2005), où elle aborde le travail de *tawa'if*² et *baiji* dans la région de Varanasi, ou encore Louise Brown (2007) qui s'intéresse à la vie des femmes prostituées performant un art dans les quartiers reliés au proxénétisme du Pakistan et de l'Inde du Nord. On ne trouve guère d'autres études approfondies sur la pratique musicale de ces femmes artistes. Ce mémoire vise donc à combler ce chapitre de la littérature musicale et ethnomusicologique sur les femmes gitanes de l'Inde du Nord.

1.3. Présentation du cadre théorique

La danse du cobra des gitanes kalbeliya et des femmes musiciennes en Inde du Nord s'inscrit dans une problématique complexe qui nécessite des regards polyscopiques allant du musical, au social et au culturel. Le phénomène commande en ce sens d'intégrer à l'analyse des éléments et des considérations d'ordre ethnomusicologique, musical, esthétique et anthropologique. Le sujet de cette recherche aurait pu se situer dans l'horizon des *gender studies*, en raison de la place, du statut et du rôle de la femme dans cette pratique musicale. Toutefois cela aurait supposé un centrage trop important dans le cadre de cette maîtrise et j'ai préféré me concentrer ici sur des dimensions importantes de la danse kalbeliya (danse du cobra), celles de la gestuelle et du corps, dimensions qui interpelaient à leur tour des questions relatives à l'esthétique, à l'authenticité d'une tradition, à la modernisation et à la création d'une signature performancielles de l'interprète. D'autres dimensions seront analysées et développées dans la suite de cette maîtrise, lors d'un doctorat, dont celle de la place et du rôle de la femme dans les pratiques artistiques en Inde du Nord, et plus particulièrement au sein des Kalbeliya.

² Nom péjoratif que l'on donne aux musiciennes issues de la prostitution en Inde du Nord et au Pakistan.

1.3.1. L'importance de la place du corps dans l'esthétique et la stylistique des musiques

La prise en compte du corps dans l'analyse constitue une approche assez nouvelle en ethnomusicologie. Il ne faut en effet remonter qu'aux « Performance Studies » des années quatre-vingt avec des chercheurs comme Behague (1984), McLeod (1980), ou encore Qureshi (1987) pour voir la fécondité de cette approche dans cette discipline.

Si l'analyse des textes et des partitions permet de bien saisir les intentions du compositeur et des règles stylistiques s'inscrivant dans une période spécifique, elle laisse dans l'ombre les problématiques entourant la réceptivité d'une œuvre et aussi les modalités d'interprétation. De plus, l'oralité musicale, avec ses processus spécifiques de transmission et d'apprentissage (Ong (1982) Vansina (1985), Zumthor (1990)), oralité dans laquelle s'inscrit la majeure partie des corpus ethnomusicologiques, oblige le chercheur à aller au-delà des dimensions textuelles «classiques». Les regards sur la gestuelle et la performance deviennent alors incontournables pour mettre en lumière les fondements esthétiques et stylistiques des musiques (Desroches, Stevance et Lacasse 2014). Plus spécifiquement, l'analyse du corps permet de cerner des tangentes, des règles qui conduisent à la mise en évidence d'une réelle grammaire régissant les habitudes corporelles d'un sujet, comme l'a bien démontré Marcel Jousse (1996). Dans son ouvrage *Anthropologie du geste*, Jousse propose une véritable approche scientifique autour du geste : non seulement a-t-il créé une terminologie précise autour du geste relatif au corps, mais il soutient que la pensée humaine est mise en lumière par sa gestuelle, d'où la pertinence de cette approche.

Pour la musique et la danse, l'analyse du geste, du corps et du mouvement se révèle particulièrement pertinente en ce qui a trait aux modalités d'apprentissage. Je pense ici à Sylvia Faure et à son ouvrage *Apprendre par corps* (2000). Avec comme sujet d'analyse le corps et ses mouvements, l'auteure démontre que les processus d'incorporation de la danse sont directement influencés par le passé du danseur. Ce passé génère des habitudes et des savoir-faire, acquis entre autres par mémorisation, répétition, acquisition et

appropriation. Ainsi, de ces savoir-faire, une analyse systématique du corps permet de faire ressortir les processus créatifs spécifiques à l'histoire personnelle de l'artiste, comme le démontre Desroches dans son récent article *Le corps comme signature musicale*. (2014).

L'analyse du corps permet de répondre à une multitude de questions entourant les procédés d'exécution, les processus de transmission, les modalités de mise en spectacle d'une tradition musicale tout en interrogeant également la symbolique et les modes de représentation musicale. Ces aspects constituent le centre de la problématique de la présente recherche.

1.3.2. La signature singulière de l'artiste

L'appropriation des traditions artistiques génère chez les danseurs, musiciens et chanteurs, des compétences, des valeurs esthétiques et éthiques permettant d'individualiser ou de singulariser une pratique artistique (Faure, 2008). Cette individualisation, est ce que nous appellerons ici la *signature singulière de l'artiste* empruntant ici la terminologie proposée par Desroches en 2008 dans son analyse des contes *Krik Krak* en Martinique. Le regard sur l'interprétation individuelle a aussi été développé notamment par Bernard Lortat-Jacob (2004) sans recourir toutefois au concept de signature. Partant alors de l'interprétation de différents chanteurs du *Stabat Mater*, l'auteur soutient que l'analyse d'une œuvre et de diverses interprétations permet de démontrer que chaque interprétation est différente, en fonction des expériences vécues de chaque interprète et de son contexte socioculturel: le chanteur, donc, singulariserait l'œuvre par sa propre expérience personnelle, faisant « (...) partie intégrante d'une histoire dont il n'est qu'un maillon » (Lortat-Jacob, 2004: 9). Cette prise en compte de la dimension singulière d'un artiste s'est par la suite développée dans les recherches de Desroches (2008, 2011 et 2014), démontrant l'aspect polysémique d'une performance, cette dernière s'analysant par l'alliance de l'objet sonore, des stratégies de production (gestes, mouvements du corps), des conduites d'attente et d'écoute, des contextes et des agents humains (2014 : 5). Plus encore, Desroches analyse le corps comme étant porteur

d'une identité culturelle : d'abord par les gestes connus et attendus du public lors de la performance, puis par leur singularité, par la création *in situ* issue de la personnalité de l'acteur performant (2014: 21). Le corps est ainsi au cœur des analyses de la chercheuse, qui le considère « (...) à la jonction de processus d'emprunts, de réinterprétations incessantes et de création : il [le corps] donne à la pratique musicale, sa signature stylistique et esthétique » (Desroches, 2014: 20).

C'est dans cette optique que l'analyse gestuelle de la danse kalbeliya sera vue et étudiée dans ce mémoire: l'apport de l'artiste, et donc de sa signature singulière, ouvre la porte aux éléments culturels de sa pratique artistique, et, par conséquent, de ses goûts esthétiques.

1.3.3. Performance et appréciation: L'esthétique performancielle et ses conduites d'attentes

Dans le cadre de cette recherche, la *performance* sera abordée comme une série de modalités de production et d'exécution contribuant à la construction et la reproduction d'une pratique musicale ou dansée. En outre, l'analyse performancielle permettra la mise en exergue de l'esthétique, ici au coeur de ce mémoire.

L'esthétique performancielle sera ici présentée dans la foulée d'une approche proposée par During (1994), c'est-à-dire une appréciation fondée sur une idée de la *bonne* performance et de la *belle* performance. Jean During, dans son article intitulé « Question de goût, enjeu de la modernité dans les arts de l'Islam » aborde en effet la problématique du *bon* et du *beau* en l'expliquant comme étant la résultante d'une modernité, faisant passer le plaisir esthétique mystique (dans ce cas-ci, la *bonne* performance) à celle d'une affirmation personnelle de l'artiste, celle d'une *belle* performance. Ainsi, l'appréciation musicale relève de plusieurs critères, certains étant régis par le respect de la tradition culturelle artistique, et d'autres par la création et l'exécution de la performance. Cet énoncé reflétant parfaitement la situation du terrain en cause, il sera important, dans le cadre de cette recherche, de cerner et de révéler les critères qui se trouvent à la base d'une

belle performance, et ainsi que ceux d'une *bonne* performance, deux termes qui ont eu une place fondamentale dans le discours des informateurs.

Le goût esthétique se fait habituellement en fonction des cultures et des époques, comme le précise bien Laurent Aubert dans son texte « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité » (2007). Chaque époque et chaque culture détiennent en effet leurs propres normes esthétiques, constituant le cadre de référence de l'expression musicale. La danse des Kalbeliya n'échappera pas à cette observation. Effectivement, la tradition musicale de ces Gitans a fait face à des changements importants et ce, en relativement peu de temps. Avec la personnalisation qu'en font les artistes et une modernisation constante, existe-t-il une constante dans l'esthétique de la danse kalbeliya? Et si oui, quels en sont les éléments?

Par ailleurs, comme il est mis en relief dans le texte « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie » (Desroches et Guertin : 1997) non seulement l'expérience esthétique est particulière à chaque culture et à chaque individu, mais l'analyse du pôle de réception (du public) est essentielle voire conditionnelle à la compréhension de cette expérience esthétique. Selon ces auteures, tout répertoire induit des rapports spécifiques à l'objet, des stratégies de production et des conduites d'écoute particulières, donc une intentionnalité et une attentionnalité spécifiques (op.cit. :8). Épousant cette posture théorique, mon objectif est d'analyser l'exécution de la musique et de la danse du point de vue du récepteur, plus particulièrement par celle des danseuses *face aux autres danseuses* afin d'y faire ressortir les critères esthétiques, voire même un code régissant cette pratique.

1.3.4. De la tradition à l'invention de la tradition

L'idée de *tradition* est au cœur de nombreuses recherches en ethnomusicologie. Elle renvoie à une représentation culturelle et conventionnelle du temps et de l'histoire. Pour Lenclud (1987) elle est décrite comme un « dépôt culturel sélectionné » alors que chez Pouillon (1975), elle est un « point de vue », une interprétation du passé récréé en

fonction de critères contemporains et actuels. La tradition est ainsi considérée comme le fruit non pas de la reproduction de l'intégralité du passé, mais comme celui d'un filtrage, d'un choix.

Comme le titre de cette recherche l'indique³, la tradition est abordée avec une particularité importante: celle d'une tradition *recréée*. Cette tradition recrée s'inscrit particulièrement bien dans l'idée d'un filtrage et d'un choix d'aspects culturels, comme il l'est entendu dans la notion de *recréation*, donc de création d'une tradition.

Cette création (ou plutôt recréation dans ce cas-ci) a été abordé par Éric Hobsbawm (1995) et sa théorie de la *tradition inventée*, désignée comme un ensemble répété de pratiques rituelles et symboliques, gouvernée par des règles tacites appartenant à une culture et, de cette façon, inculquant certaines valeurs et normes de comportements y étant associées (Hobsbawm, 1995 : 3). Plus spécifiquement, la tradition recrée au cœur de cette analyse (soit celle des Kalbeliya) s'inscrit dans un des trois types de *tradition inventée* émis par Hobsbawm, dans la symbolisation d'une cohésion sociale ou d'une appartenance à une communauté (op.cit : 8).

L'idée d'une invention de la tradition nous amène à nous interroger sur le choix des éléments retenus ou rejetés du le filtrage culturel : comment pouvons-nous être assurés qu'une tradition inventée ou recrée est authentique par rapport à la culture de départ? Pour répondre à cette question, il importe de déterminer ce que l'on entend par « authenticité ».

1.3.5. Authenticité

À mes yeux, le concept d'authenticité est indissociable de celui de modernité et ne s'inscrit nullement dans le maintien intégral d'une tradition considérée comme pure, ainsi que le met de l'avant Lecompte dans son article « À la recherche de l'authenticité

³ « Esthétique d'une tradition musicale recrée : Le cas des charmeurs de cobras kalbeliya. »

perdue » (1996). Là, l'auteur démontre, en donnant comme exemple le placement de voix de la chanteuse ouzbèke Monâjât Yultchieva, que l'idée d'authenticité tend à évoluer et « (...) naît plus de l'émotion, du respect de l'esprit que celui d'une lettre qui est, en fait, beaucoup plus éphémère qu'on ne le croit généralement (...) » (Lecompte, 1996 : 9).

Toujours dans le même ordre d'idée, Bruno Nettl, dans son texte « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales » (2007) décrit la musique authentique comme étant la musique qui incarne réellement ce qu'elle se donne pour mission de représenter (p.1116). L'authenticité ne correspond donc pas nécessairement à une formule fixe de codes gestuels, mais se conjugue à des éléments extérieurs, dans l'optique où ceux-ci se fondent à la tradition culturelle. C'est d'ailleurs ici que l'importance de la signature personnelle de l'artiste entre en jeu (vue précédemment). Ces éléments extérieurs s'inscrivent dans une pluralité de possibilités, évoluant dans une adaptation artistique, départagée entre certaines traditions et une certaine modernisation. Enfin, cette recherche s'adossera à l'approche d'Hennion (2004) chez qui l'authenticité se décompose en trois volets : un premier, temporel (fidèle à l'interprétation des musiques exécutées dans une période donnée), un deuxième, social, une pratique reflète le groupe social ou culturel d'appartenance, et un troisième, personnel ou individuel, qui correspond à l'interprétation singulière de l'artiste. Ces auteurs constituent ainsi la toile de fond de mon analyse à ce sujet.

1.3.6. Modernité et mondialisation

Suite à mes observations sur le terrain, la notion de modernité présentée par Appadurai dans son ouvrage *Modernity at Large* (1996) me semble être la plus adéquate et la plus pertinente pour mes analyses. Selon l'auteur, la modernité qui décrit le monde d'aujourd'hui a été possible par une rupture avec le passé, et cette théorie de la rupture s'explique par deux facteurs principaux, les *médias* (parfois aussi appelé par l'auteur *electronic media*) et la *migration de masse*. Ces deux éléments, selon Appadurai, agissent de façon interconnectée et affectent directement l'imagination collective dans la construction de notre idée de la modernité. Ces éléments, présentés par Appadurai, jouent

selon moi un rôle fondamental dans l'étude de la danse kalbeliya. En effet, nous verrons que son analyse s'inscrit dans une multitude d'influences, venant d'une modernisation de l'Inde du Nord par internet, les médias sociaux, mais aussi par l'émergence de différentes cultures de plus en plus présentes et surtout, accessibles dans la région.

Un autre point intéressant et pertinent abordé par Appadurai concerne la mondialisation et la modernisation d'une culture non occidentale. Étant donné que la modernisation d'une culture se fait par échanges, l'auteur attire l'attention du lecteur contre une généralisation trop souvent observée dans les études anthropologiques : celle qui associe *modernisation* à *occidentalisation*. Afin d'éviter cette généralisation, l'occidentalisation sera ici étudiée non pas comme étant l'aboutissement d'un nouveau genre musical, mais plutôt comme un élément parmi tant d'autres constituant l'évolution de cette culture musicale complexe.

M'appuyant sur l'ensemble de la littérature précitée, l'esthétique sera étudiée comme un ensemble de caractéristiques déterminant une performance, mais déterminant aussi une identité culturelle; l'authenticité de cette tradition musicale kalbeliya sera étudiée en fonction d'un processus inéluctable de modernisation voire même d'occidentalisation, sans compter l'importance de l'identité de l'artiste dans le processus créatif de la performance. Ces concepts créent la charpente de mon cadre théorique. Complexes et vastes, ils serviront à bien saisir les principaux éléments de l'esthétique de la danse kalbeliya, même si certains points de cette pratique, elle aussi complexe, demanderont des études plus approfondies et d'autres retours sur le terrain. Je pense ici au rôle de la femme par rapport à celui de l'homme dans l'instrumentarium présent sur scène (Doubleday, 2008), de l'aspect touristique dans certains spectacles à grand déploiement (Desroches, 2011) ou même des enjeux politiques sous-jacents à ce genre musical hybride qui réunit Gitans musulmans et hindous (White, 2008), pour ne nommer que ceux-là.

1.4. Histoire et origine des Gitans kalbeliya du Rajasthan

Étymologiquement, dans le langage de la communauté kalbeliya, *kal* signifie « danger » et *beliya* veut dire « qui rôde ». La très grande majorité des gens constituant ce peuple provient ou bien d'une caste qu'on nomme les Saperas, *sap* signifiant en hindi « serpent » ou bien des Nath, de *nata*, signifiant en sanskrit « danser » (Servan-Schreiber, 1999 : 34). Il n'est donc pas surprenant que ces Gitans, situés dans le désert du Thar, soient connus à travers le Rajasthan pour leur art bien singulier de charmer les cobras par de la musique. En effet, la majorité des membres de cette caste vit d'itinérance en performant leur art dans les rues afin d'y récolter suffisamment de biens et d'argent pour subvenir à leurs besoins. Il n'existe que très peu, sinon pas de recherche anthropologique ou ethnographique sur la caste de Gitans kalbeliya. Or, plusieurs chercheurs (ethnologues et anthropologues) ont étudié des castes gitanes en Inde du Nord. Ayant eu la chance de m'intégrer dans une communauté kalbeliya, par cette expérience et par mes observations, il m'est possible de faire plusieurs rapprochements avec certains travaux effectués sur d'autres communautés. Effectivement, plusieurs recherches abordent des communautés connexes aux Kalbeliya, par exemple celle des *Jogi-Nath*, directement reliés aux charmeurs de serpents du Rajasthan. Selon le *Wildlife trust of India*⁴, soixante-dix pour cent de la population indienne serait rurale. Bien que la majorité de ce pourcentage vit d'agriculture, la survie de plusieurs peuples et communautés repose sur la forêt et ses animaux, que ce soit pour faire des remèdes, des potions, ou pour amuser les foules avec des animaux sauvages (par exemple avec des mangoustes, des lézards et des serpents). Dans la catégorie des amuseurs de rues, on retrouve plusieurs communautés situées au Rajasthan, notamment les Badhias, les Bawarias, les Kanjars et les Jogi-Nath (Barr, 2004 : 12). Les Jogi-Nath, étant spécifiquement associés aux serpents, sont désormais connus sous le nom de Kalbeliya au Rajasthan, de Jogis au Punjab et de Saperas au Haranyana. Les Saperas sont considérés dans la société hindoue comme étant les

⁴ International Partner IFAW, *Wildlife trust of India*, <http://www.wti.org.in/>, consulté le 1 septembre 2014.

descendants du Guru Gorakhnath (Singh, 1991). Gorakhnath, quant à lui, serait un avatar du dieu hindou Shiva, la divinité la plus vénérée des communautés Saperas et qui est, d'ailleurs, toujours représentée avec un cobra autour du cou (voir figure 1).

FIGURE 1 : Dieu Shiva.



Source : www.cryptik.com

Traditionnellement, la profession des Jogi-Nath est associée au terme *maangada*, traduit par « mendicité » ou « quêter » (Napier : 2007) ce qui correspond, selon moi, parfaitement au rythme de vie des Kalbeliya. Comme la majorité des amuseurs de rues, les charmeurs de serpents (reconnaissables par leurs habits ocre et par leurs oreilles percées d'un gros anneau) ont l'habitude de performer dans les lieux les plus achalandés des villes, comme aux abords des temples, des grandes artères, des gares et des bazars (Servan-Schreiber : 1999). De ces prestations, les musiciens reçoivent de l'argent, de la nourriture, des couvertes ou encore, vendent leur propre médecine et remède à base de plantes ou de venin de serpent : « *A sapera would carry tiny bottles of liquids, ointments and powders which he had prepared himself. These would be sold at the end of the performance to the audience that had gathered* » (Barr, 2004: 17). Ce savoir médical est connu des Kalbeliya, et c'est à eux que les gens victimes de morsures de serpents demandent de l'aide. Ainsi, non seulement ces Gitans sont connus pour être des musiciens de rues; ils ont l'habitude de se promener de village en village pour offrir leurs services en échange d'un lieu où dormir, de nourriture et d'argent.

En Inde, les musiciens de rues, de façon générale, sont toujours associés aux plus basses castes de la société. Il faut savoir que le système de castes indien est ordonné en fonction d'un degré de pureté, et que la pureté d'une caste est liée à l'activité traditionnelle de celle-ci, à son régime alimentaire ainsi qu'à ses pratiques matrimoniales (Prévost, 2009: 124). Ainsi, le statut social des Kalbeliya est affecté par le fait qu'ils performent en public et en plein air, deux éléments qui sont en Inde directement associés à la mendicité, voire même à la prostitution : « Musique et chant, tout en étant de bon augure, sont

considérés comme impurs dans la société hindoue, et, à ce titre, ceux qui les pratiques leur doivent le statut d'intouchables » (Servan-Schrieber, 35: 1999).

Le wildlife protection act en Inde du Nord

Selon un recensement tiré d'une étude nommée « Biodiversity, livelihood and the law » par le *Wild life trust of India* en 2004, 73% de la grande population des Jogi Nath en Inde utiliserait les animaux sauvages à des fins lucratives et de survie. Or, la vie de ces Gitans a changé drastiquement en 1972 lorsque le gouvernement indien a adopté un projet de loi nommé le *Wildlife Protection Act* afin de protéger les animaux sauvages de maltraitance, et de stopper le marché noir florissant de peaux de serpent (Dutt, 2004, p.13). Effectivement, toujours selon le *Wild life trust of India*, environ sept serpents par musicien sont capturés chaque année. Relâchés au bout d'un mois de captivité, l'espérance de vie de ces serpents (souffrant pour la plupart de famine ou d'infection à la bouche due à l'opération d'extraction de venin) est quasiment nulle une fois dans la nature. Hormis la maltraitance des animaux sauvages, cette loi a aussi eu pour but de diminuer la traite illégale de venin et de peaux de reptiles, deux activités lucratives pour les Kalbeliya.

Dans la neuvième section du *Wildlife Protection Act*, on peut lire: « *No person shall hunt any wild animal as specified in Schedules I, II, III and IV of the Act* ». Un peu plus loin, dans la section trente-neuf, on précise que les animaux sauvages sont désormais la propriété du gouvernement et que personne, sans autorisation gouvernementale, ne peut garder en sa possession, donner, vendre ou détruire une propriété du gouvernement. Cette loi visant à protéger les animaux sauvages empêchera dès lors les Gitans de vivre de leur art (maintenant devenu illégal) et ainsi, subvenir à leurs besoins.

Gulabi Sopera, mère de la danse kalbeliya

Suite à l'adoption du *Wildlife Protection Act*, plus rares se feront les artistes qui oseront continuer à charmer les cobras dans les rues des grandes villes. La plupart préféreront poursuivre leur tradition dans des petits villages et mendier de porte en porte. C'est dans le village de Pushkar qu'une jeune fille d'à peine huit ans changera le destin de la communauté kalbeliya. Gulabi Sopera (que j'ai eu la chance de rencontrer durant ma dernière mission en Inde à l'automne 2013) est aujourd'hui âgée d'une cinquantaine d'années et est considérée, à ce jour, comme la mère de la danse du cobra au Rajasthan. Avant mon premier entretien avec cette artiste, j'ai consulté le livre de Thierry Robin et Véronique Guillien *Gulabi Sopera, danseuse gitane du Rajasthan* (monographie alliant photos et récit de vie de l'artiste, 2000), où il est possible de retracer les origines de la danse maintenant associée aux Kalbeliya. Le récit de Gulabi (qu'on surnomme ici Gulabo, version masculinisée de son prénom pour souligner sa force de caractère) est rempli de mystère, voire de magie. Il semble juste assez romancé pour entretenir un côté mystique unissant le serpent et l'artiste. Comme elle le stipule dans son témoignage, Gulabi n'est pas la première à avoir dansé dans sa communauté, puisqu'elle a vu souvent des femmes danser dans leur foyer. Seulement, Gulabi a inventé un langage gestuel, alliant les mouvements folkloriques rajasthanis traditionnels à ceux du serpent :

As soon as I began to walk, I started to dance. When I was one, I would dance around the snake, and sometimes I would pick it up and put it around my neck, winding it around my body or on my head. Sometimes I would fall over, but I got up straightaway and carried on dancing (Robin, 2001 :10).

Gulabi y raconte également que durant son enfance, elle aurait dansé dans les rues aux côtés de cobras alors que son père jouait du *pungi*, créant ainsi auprès des passants un engouement sans précédent pour sa danse. Alors que le cobra était illégal dans les spectacles de rue, cette dernière est montée sur scène présenter sa danse du cobra pour subvenir aux besoins financiers de sa famille. Cette danse, aujourd'hui reconnue

patrimoine mondial par l'UNESCO⁵ est désormais au cœur de l'identité kalbeliya. Depuis, ce n'est désormais plus le reptile qui danse au son de la musique, mais plutôt des danseuses parées en cobra dont les mouvements de danse sont directement inspirés de ceux du reptile. La communauté kalbeliya contournera donc le *Wildlife Protection Act* en remplaçant le serpent par une femme.

1.5. Origines de la femme artiste en Inde du Nord

Gulabi n'a pas seulement inventé la danse du serpent; elle est aussi la première femme de sa communauté à monter sur scène en tant qu'artiste. Traditionnellement les femmes indiennes n'ont jamais eu le droit de pratiquer un art en public, que ce soit pour jouer d'un instrument, chanter ou danser. Les seuls événements durant lesquels on leur permettait de le faire étaient durant la fête annuelle de *Holi* ou durant la foire annuelle de chameaux de Pushkar. L'histoire de la femme artiste en Inde du Nord s'inscrit donc dans un parcours artistique particulier. Ce dernier est fondé sur des textes sacrés qui précisent les différences entre les rôles associés aux hommes et aux femmes dans la société indienne. Ainsi, et ce jusqu'à la fin du XXe siècle, les rares femmes qui montaient sur scène pratiquaient parallèlement la prostitution et vivaient de la courtisanerie. Elles étaient les premières artistes féminines reconnues dans la région.

Les danseuses kalbeliya ne sont pourtant pas considérées comme des courtisanes dans leur communauté, mais ont subi de ces dernières d'importantes influences. Nous verrons dans les prochaines pages que l'histoire des courtisanes a directement influencé le statut social longuement conféré aux femmes artistes en Inde du Nord et, conséquemment, des femmes kalbeliya. Les lignes qui suivent vont préciser le statut et le parcours de la femme artiste en Inde du Nord.

⁵Unesco, *Multimedia archives eservice*,
http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&pg=33&id=1701#.U9pf_6jIbmQ, consulté le 1 septembre 2014.

1.5.1. Les courtisanes : « premières » musiciennes en Inde du Nord

Le tout premier répertoire musical de la femme en Inde du Nord est directement lié au plaisir procuré aux hommes par les courtisanes. L'association directe entre le rôle de charmeuse d'homme et de musicienne découle du *Kama sutra*, traité sur l'art de l'amour sensuel écrit par *Varsyayana* au IV^e siècle de notre ère. Selon ce texte, il existe une dichotomie claire dans le rôle de la femme. Une femme doit être ou bien « gardienne de culture », ou bien « gardienne de maison »:

The former are considered to be unmarried, unchasted, attached to a matrilineal kin group, economically independent and educated to a degree; the latter are recognized as being married, chaste, embedded in a patrilineal kin group upon which the wife is economically independent, and uneducatd in spheres unrelated to the home. (Srinivasan, 2006 : 165)

Ainsi, une femme publique, détenant une bonne culture générale et/ou pratiquant la danse et le chant était considérée comme étant « gardienne de culture », donc nécessairement courtisane. Toujours selon le *Kama Sutra*, les courtisanes devaient connaître, outre les plaisirs reliés à l'érotisme et la sensualité, soixante-quatre arts différents dont les deux premiers étaient dans l'ordre : le chant et les instruments de musique (plus particulièrement les percussions, les cordes, les tambours et les flûtes). Parmi les autres arts, on retrouvait la poésie, la cuisine, la magie et même... la menuiserie⁶. De ces textes sacrés, l'association entre artiste et courtisane s'est naturellement établie, contribuant ainsi à déterminer le rôle de toute femme pratiquant les arts reliés à la musique et la danse. La première forme d'artiste féminine en Inde du Nord a pris le nom de *ganika* (aussi appelé *tawa'if* dans certaines régions). Ces femmes n'avaient pas le droit de se marier, mais pouvaient néanmoins s'associer longuement à un homme qui agirait à titre de protecteur, recevant des faveurs sexuelles en échange d'argent, de vêtements et de bijoux. Contrairement à aujourd'hui, il n'était pas mal vu pour un homme de fréquenter une *ganika*. D'un point de vue social, et selon aussi les écrits du *Kama Sutra*, une courtisane (*ganika*) est « (...) une prostituée, belle, intelligente et instruite, qui occupe

⁶ Burton, Richard, *The Kama Sutra of Vatsyayana*,
<http://www.sacredtexts.com/sex/kama/kama103.htm>, consulté le 15 septembre 2014.

une place d'honneur dans la société » (Cassio, 2005 : 82). De génération en génération et par le nombre élevé d'enfants issus de couples non mariés, une caste professionnelle autonome reliée aux *ganika* s'est constituée; les jeunes garçons devenant des musiciens, accompagnant les femmes sur divers instruments de musique.

Durant la période coloniale britannique, l'anglais devint la langue officielle et le terme *ganika* se transforma en «*nautch girls*», désignant littéralement «femmes danseuses» (*nautch* dérivant du verbe *naacna* signifiant «danser» en hindi). Ces femmes, autant danseuses que chanteuses animaient les réunions masculines en récitant des poèmes et en dansant. Se basant uniquement sur l'aspect extérieur de ces représentations jugées trop sensuelles et lascives, la société coloniale anglaise condamna les *nautch girls*, malgré la finesse et la richesse du répertoire dansé et chanté. Après l'indépendance de l'Inde (1947), une nouvelle classe politique tentera d'éradiquer complètement ce répertoire jugé impur, décision qui fut accompagnée de violentes répressions policières. Comme il sera de moins en moins accepté de fréquenter le milieu des *nauth girls* devenu clandestin, la tradition vocale féminine chutera radicalement. Jusqu'à la fin du XXe siècle, peu de femmes voudront s'associer au rôle d'artiste, d'abord par honte, mais aussi par peur d'être associé à cette tradition artistique devenue illégale et fortement réprimandée.

1.5.2. L'influence des courtisanes chez les femmes artistes kalbeliya

Aujourd'hui, ces femmes ont pour ainsi dire disparu du milieu musical indien et les termes que l'on donne désormais à ces artistes féminines issues de la tradition des *ganika* sont *tawa'if* ou bien *baiji*, deux termes péjoratifs désormais associés à la prostitution (Cassio, 2005). Ces femmes ont joué un rôle important dans l'univers artistique féminin de l'Inde du Nord, notamment chez les danseuses kalbeliya. En effet, les courtisanes ont légué à toutes femmes pratiquant un art de la scène (que ce soit la pratique d'un instrument, une danse ou un chant) une partie du répertoire qui leur était jadis associé, et, conséquemment, le statut social controversé qui leur était attribué durant l'ère coloniale britannique. En effet, l'association entre le statut d'artiste et de prostituée perdurera

pendant de nombreuses années en Inde du Nord, expliquant ainsi l'absence quasi totale des femmes dans le domaine des arts, et ce, jusqu'à la fin du XXe siècle.

La raison pour laquelle cette image négative de la femme artiste a persisté aussi longtemps pourrait s'expliquer par le legs du répertoire musical et dansant des courtisanes aux danseuses et musiciennes qui les ont suivis. Les *ganika* possédaient un répertoire musical et dansant qui leur était propre, étant donné que plusieurs styles de musique leur étaient interdits; pour la plupart des musiques catégorisées comme étant mystiques, religieuses ou votives. En effet, selon une croyance locale, les femmes étaient considérées impures pour leurs interprétations associées essentiellement à l'érotisme et la fertilité, deux caractéristiques peu estimées dans la société indienne (Srinivasan, 2006: 168). De là est né un répertoire musical uniquement destiné aux courtisanes, directement lié à un pouvoir érotique; mélangeant musique, paroles et danses. On retrouve, dans ce répertoire, une danse que l'on nomme le *kathak*, aujourd'hui reconnu comme danse dite classique en Inde du Nord. Jusqu'à la moitié du 20^e siècle, le *kathak* fut associé uniquement aux *tawa'if* (donc à la prostitution) à un point tel où sa seule performance était directement liée à la dichotomie proposée par le *Kama Sutra* sur le rôle fondamental de la femme :

The young women who entered the world of performing arts as *kathak* dancers in the 1930s, 1940s, and 1950s usually faced immense disapproval from both family members and society at large. The opposition to the *nautch* had been built on a social division between the professional or public women who sang and danced and respectable married women who stayed at home. (Walker, 2010 : 292)

Faisant partie des seules danses accessibles aux courtisanes, le *kathak* est devenu l'une des danses les plus connues des femmes de la région, et ce, malgré son association à la prostitution. Aujourd'hui, la majorité des danseuses *kalbeliya* connaissent la danse *kathak* bien que leur danse traditionnelle (l'objet principal de cette recherche) soit complètement différente de celle-ci. Par contre, et nous le verrons dans l'analyse de la gestuelle, l'influence du *kathak* est bel et bien présente dans la danse des *Kalbeliya*, certaines femmes n'hésitant pas à en incorporer différents mouvements à leur chorégraphie.

À mon avis, pour la femme kalbeliya, l'influence principale des courtisanes ne se situe pas tant dans le choix du répertoire dansé que dans le changement de statut social qu'elles ont institué. Jusque dans les années soixante-dix, aucune femme n'avait accès à la sphère artistique, une femme artiste étant directement associée à la sexualité. Pourtant, nous avons vu plus tôt que les Kalbeliya, en réponse au *Wildlife Protection Act*, n'ont eu d'autres choix que d'adapter leur art à une nouvelle réalité : en remplaçant le cobra des prestations musicales par une danseuse, et en passant de la rue à la scène, créant ainsi une véritable mise en spectacle de leur art, alors seule voie possible pour la survie de leur tradition. L'histoire des danseuses kalbeliya est donc unique en Inde du Nord: elles sont aujourd'hui reconnues comme étant les premières femmes gitanes à avoir accédé à l'univers des arts non pas comme courtisanes, mais comme artistes, un statut autrefois presque exclusivement masculin.

1.6. Modification de la tradition kalbeliya au fil des ans: problématique centrale de ma recherche

Après cette brève présentation de l'histoire et de l'origine de ces Gitans, j'aborderai maintenant l'évolution ou plutôt les modifications qu'a connues la tradition musicale kalbeliya depuis ces dernières années. En moins de quarante ans, l'essence de l'identité des kalbeliya, la pratique de charmer les cobras, a dû être ajustée, voire complètement transformée pour s'intégrer dans la société indienne moderne.

Rappelons les faits : pour se conformer à la loi protégeant les animaux sauvages, les Kalbeliya ont dû transformer leur pratique traditionnelle de faire danser les serpents en éliminant le cobra des prestations musicales. Ils ont pu ainsi mettre en spectacle leur pratique et assurer le passage de leur art de la rue à la scène. Ce passage a généré non seulement des changements culturels et identitaires importants (par exemple, la présence de la femme sur scène), mais encore modifier les paramètres expressifs de la musique et de la danse. La problématique de ma recherche s'inscrit dans une volonté de comprendre

ce processus de mise en spectacle d'une tradition musicale et d'explicitier les critères esthétiques qui le régissent. Plus précisément, et sur la base de mon récent terrain, ce processus sera vu et examiné comme lieu de transformation des traditions musicales par le respect de caractères esthétiques précis et partagés par la communauté d'artistes kalbeliya.

Cette recherche a aussi pour but de comprendre, voire de démystifier la gestuelle qui compose la danse kalbeliya actuelle, résultant d'une pluralité d'influences. Qu'elle soit inspirée par attrait de l'Occident, par la culture Bollywood, par les innovations de Gulabi Sopera (mère de la danse du cobra) ou par la musique folklorique rajasthanie, chaque danseuse crée sa propre danse en fonction de son univers culturel et de ses goûts personnels. Les goûts esthétiques préférés à chaque artiste prendront des tangentes différentes en fonction du lieu de performance et de l'auditoire. Plusieurs questions émergeront de l'analyse de la gestuelle : quels sont les critères esthétiques qui régissent la danse kalbeliya et sur quelle base ont-ils été déterminés? Correspondent-ils davantage au respect d'une tradition établie par la communauté (donc à un concept de *bonne performance*) ou, plutôt, est-ce que le fondement esthétique de la danse kalbeliya passe par la créativité singulière de chaque artiste?

Un autre aspect qu'il importe de saisir ici concerne la mise en spectacle de la musique kalbeliya. Le passage de la rue à la scène a non seulement eu des conséquences importantes sur la tradition musicale des Kalbeliya : il est à l'origine même de la naissance de cet art. Ne jouant à l'origine que le *pungi* (instrument à vent des charmeurs de serpents, croisement entre hautbois et cornemuse) et le *daphli* (petit tambour sur cadre) comme instruments (Robin et Guillien, 2000 : 16), les Kalbeliya ont privilégié une alliance avec des Gitans musulmans afin d'enrichir la formation instrumentale sur scène et ainsi, répondre, plus adéquatement à leurs yeux, aux goûts musicaux d'un plus grand éventail de public. Cette adaptation d'un style musical aux nouveaux instruments a mené à des transformations majeures dans les traditions musicales des Kalbeliya. En effet, des instruments joués uniquement par les musulmans ont commencé à apparaître sur scène

aux côtés des Kalbeliya, pour finalement créer un nouveau style de musique : un style gitan, hybride entre la culture gitane hindoue et la culture musulmane.

Toutes ces importantes transformations imposées à la pratique ancestrale des charmeurs de cobras ont mené au point central de cette étude : la création d'une nouvelle tradition musicale. Sur la base des critères esthétiques régissant cette dernière, mon intention est de voir, dans ce nouveau contexte, comment les Kalbeliya ont su ou non conserver leur identité et leur authenticité première.

2. DÉMARCHE SUR LE TERRAIN

2.1. Préparation méthodologique et choix du terrain

Le choix du terrain n'est jamais arbitraire. Il répond tant à une volonté de combler des lacunes disciplinaires sur un sujet ou une région donnés, qu'à un goût ou à une passion personnelle, celle du chercheur ou de la chercheuse, pour mener une aventure scientifique. Cette recherche ayant comme sujet d'étude la danse des femmes gitanes, il s'est avéré pertinent de concentrer mon terrain de recherche dans l'état indien du Rajasthan, et ce pour deux raisons spécifiques. Premièrement, cette région de l'Inde est considérée comme le berceau de plusieurs communautés de musiciens itinérants, tant musulmanes, qu'hindoues. On y retrouve, outre les Kalbeliya, un nombre impressionnant de castes de musiciens gitans dont les Langas, Manganiyars et Mirasi qui seront, d'ailleurs mentionnés à quelques reprises dans cette recherche. Deuxièmement, outre la présence importante de musiciens gitans dans cette région, l'état du Rajasthan s'est avéré être un lieu phare en ce qui a trait à l'histoire des femmes musiciennes de l'Inde du Nord. En effet, c'est dans cette région que la tradition musicale des courtisanes a émergé, tradition qui, par sa pratique, a grandement transformé le statut des femmes gitanes musiciennes actuelles.

Ce choix est venu ensuite orienter et structurer le dépouillement systématique de la littérature sur le sujet. Ce dépouillement se divise en trois axes : le premier a consisté à repérer et à lire des écrits ethnographiques (ethnologie et ethnomusicologie) sur l'aire culturelle du Rajasthan. Comme je l'ai précisé plus haut, le Rajasthan recèle d'une culture profonde dont la complexité résulte de différentes influences présentes dans le répertoire musical des Kalbeliya.

Un deuxième axe considère la musique de l'Inde du Nord et plus spécifiquement sur celle des courtisanes, premières artistes féminines de la région. Enfin, un troisième s'attarde sur le statut des Gitans en Inde, celui aussi des femmes gitanes, et plus particulièrement sur leurs pratiques musicales. Parallèlement à ce dépouillement orienté sur l'aire

culturelle, j'ai mené des lectures critiques relatives à mon approche théorique et à ma problématique, notamment autour de l'esthétique, du rôle du corps dans la définition et la compréhension des musiques. Ces différentes lectures ont servi de préparation au terrain, en plus de s'être avérées pertinentes pour l'étape d'analyse.

2.1.1. Sélection des lieux de recherche

La collecte de données s'est déroulée dans quatre milieux urbains de l'état du Rajasthan (le nord de l'Inde) soit Jodhpur, Osian, Jaipur et Pushkar.

La première destination fut la ville de **Jodhpur**, lieu où s'est déroulée la majorité de mes recherches. Cette ville fut choisie comme destination principale puisqu'à la mi-octobre, plusieurs festivals de musique gitane y sont organisés tels que le *Marwar Festival* (festival en l'honneur des héros Rajpout) ainsi que le *Riff Festival*, attirant un nombre impressionnant de touristes indiens venus de partout à travers le pays.

FIGURE 2 : Jodhpur, la ville bleue. Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

C'est en assistant au *Marwar festival* que j'ai rencontré la majorité de mes informateurs⁷. Ces derniers m'ont permis de séjourner à leurs côtés afin de partager leur quotidien et ainsi, m'initier à leur rythme de vie. En résidant dans la ville de Jodhpur pendant plus d'un mois, j'ai pu assister à chaque spectacle ayant eu lieu dans la région, soit plus d'une quinzaine au total.

Les rencontres que j'y ai faites m'ont incitée à visiter certains villages situés en périphérie de Jodhpur, dont celui d'**Osian**, au milieu du désert. Ce village a accueilli quelques concerts organisés par le *Marwar festival* ainsi que par différents gérants d'hôtels de la région auxquels j'ai assisté. De plus, c'est dans ce village que j'ai eu la

⁷ Les modalités de sélection de mes informatrices et informateurs seront présentées plus bas.

chance de recevoir de façon bi-hebdomadaire des leçons de danse en plus d'assister à plusieurs concerts. Jodhpur s'est donc imposé dès mes premières étapes de recherche, étant un haut lieu de musique gitane du Rajasthan. J'y ai résidé la majorité de mon séjour en Inde, c'est-à-dire quarante jours.

Un autre lieu sélectionné fut la capitale du Rajasthan, **Jaipur**, une agglomération importante où vivent plusieurs artistes gitans. Mon choix s'est arrêté sur cette ville pour deux raisons. D'abord plusieurs danseuses rencontrées à Jodhpur s'y sont rendues pour une série de concerts et m'ont invitée à me joindre à eux. Parmi ces concerts, j'ai assisté à deux mariages et deux fêtes privées, me permettant, ainsi, de rencontrer de nouveaux musiciens et danseuses à chacune de ces occasions.

Puis, c'est dans cette ville que réside Gulabi Sopera, danseuse considérée par la communauté kalbeliya comme «la mère de la danse du cobra». L'objectif était donc de la rencontrer pour échanger avec elle de façon approfondie afin de recueillir des informations sur son expérience personnelle, sur la musique et la danse de sa communauté. Mon séjour dans la capitale du Rajasthan (onze jours au total) fut pour moi l'occasion de valider bon nombre d'informations recueillies à Jodhpur auprès de Gulabi

Sopera en plus de rencontrer plusieurs autres informateurs.

FIGURE 3 : Foire annuelle de chameaux de Pushkar, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

La phase de collecte de données s'est terminée à la foire annuelle d'échange de chameaux située à **Pushkar**, petit village au milieu du désert. À travers mes recherches littéraires, cette foire s'est avérée être un lieu symbolique pour la communauté kalbeliya, d'où la pertinence de ma présence à cet évènement. En effet, c'est là que la danse kalbeliya aurait vu le jour.⁸ Cette foire, un véritable rassemblement annuel de Gitans à travers la région prend place

⁸ La danse kalbeliya a vu le jour dans les années quatre-vingt, alors que Gulabi Sopera dansera pour la première fois à la foire annuelle de chameaux de Pushkar.

chaque année à la pleine lune de novembre, attirant ainsi des milliers de Gitans de partout à travers la région.

2.1.2. Sélection des informateurs et présentation des critères présidant à la sélection

Dans un premier objectif, avant même de me rendre en Inde, mes intentions étaient essentiellement de rencontrer des musiciennes ou danseuses de la région du Rajasthan devant appartenir à une caste de Gitans. Aucune de mes recherches littéraires précédant ma collecte de terrain n'avait relaté l'existence ou la présence des Gitans kalbeliya au Rajasthan. C'est en résidant plusieurs jours dans la ville de Jodhpur et en partageant mes objectifs de recherches avec les locaux qu'on me parla de cette communauté et que j'y fus ensuite introduite. Ainsi, la première présentation auprès de mes informateurs s'est essentiellement faite de bouche-à-oreille. En effet, plusieurs rencontres sur le terrain m'ont suggéré de me rendre dans le désert d'Osian afin d'assister à un rassemblement annuel de musique gitane. Ainsi, m'a-t-on informée que plusieurs musiciens gitans allaient y présenter un spectacle et que leur autobus (à destination du désert) s'arrêterait brièvement dans la ville de Jodhpur. C'est à bord de ce véhicule que j'ai rencontré la grande majorité de mes informateurs, ces derniers m'ayant ouvert la porte de leur musique, mais aussi de leur communauté. Les informations recueillies dans ce mémoire de maîtrise sont donc le fruit de ces rencontres.

Mes informateurs furent, sans exception, des musiciens issus de castes nomades (donc gitanes) résidant au Rajasthan et tous étaient considérés comme artistes professionnels, c'est-à-dire engagés sous contrat lors d'événements publics ou privés, que ce soit dans un festival de musique, dans un mariage, des funérailles ou des fêtes privées.

Comme j'aurai à les citer à plusieurs reprises au cours de ce mémoire, il m'a semblé important de livrer, au moins de façon sommaire, un portrait de chacun. Le tableau qui suit précise dans ce sens, les modalités de rencontres, le type de travail dans lequel chacun est engagé, le statut matrimonial ainsi qu'un bref résumé de leur consentement

(verbal ou écrit) à participer à la recherche. Seuls les informateurs rencontrés à plusieurs reprises sont présentés dans ce tableau.

PRÉSENTATION DES INFORMATEURS

	Aasha Sapera	Sangeeta Sapera	Loom Nath	Mal Nath	Rachid Khan	Gulabi Sapera
Lieu de rencontre	Dans un autobus entre les villes de Jodhpur et Osian.	Village d'Osian (désert du Thar)	Jodhpur.	Jaipur.	Jaipur.	Jaipur.
Contexte de la rencontre	J'ai rencontré Aasha par hasard dans un autobus quittant la ville de Jodhpur vers Osian. Par la suite, j'ai séjourné à plusieurs reprises chez elle.	J'ai rencontré Sangeeta lors de sa présence au festival de musique <i>Marwar festival</i> dans le désert d'Osian. J'ai séjourné la majorité de mon séjour dans sa famille.	Loom Nath est le père de Sangeeta et le frère d'Aasha. Toutes deux m'ont présentée à lui.	J'ai rencontré Mal Nath par le biais de Rachid Khan, tous deux étant associés lors de différents événements musicaux dans la région.	J'ai rencontré Rachid par le biais de son site internet ⁹ . C'est à sa demeure que je l'ai rencontré lui et sa famille.	J'ai rencontré Gulabi par l'intermédiaire de son fils, Dinish Sapera, contacté par Aasha Sapera.
Âge	Entre 25 et 30 ans ¹⁰ .	20 ans.	Environ 42 ans.	Environ 50 ans.	Environ 35 ans.	Environ 50 ans.
Statut matrimonial	Mariée à un musicien. Sans enfant.	Mariée à un agriculteur. Lorsque je l'ai rencontré, elle était enceinte de trois mois.	Marié. Sa femme confectionne les parures et costumes pour ses trois filles, toutes danseuses kalbeliya.	Marié. Sa femme est danseuse. Père de plusieurs enfants, tous musiciens ou danseuses.	Célibataire.	Mariée. Son mari est musicien et tous ses enfants sont danseurs et musiciens.
Origine ethnique et caste	Gitane hindoue de la caste des Sapera-kalbeliya.	Gitane hindoue de la caste des Sapera-kalbeliya.	Gitan hindou de la caste des Sapera-Kkalbeliya.	Gitan hindou de la caste des Sapera-Kakbeliya.	Gitan musulman de la caste des Mirasi.	Gitane hindoue de la caste des Sapera-kalbeliya.
Langue(s) parlée et écrite	Parle et écrit le Hindi et Marwari. Parle un anglais approximatif.	Parle et écrit le Hindi et Marwari. Parle un anglais approximatif.	Parle et écrit le Hindi et Marwari. Parle l'anglais de base.	S'exprime uniquement en Marwari.	Parle et écrit le Hindi et Marwari. Parle et écrit l'anglais de base.	Parle et écrit le Hindi et Marwari. Parle un anglais approximatif.

⁹ Akhepura, *Gypsies of Rajasthan*, <http://www.rajasthanculturalprogram.com>, consulté le 1 septembre 2014.

¹⁰ Chez les Gitans, il est très fréquent que l'âge d'un individu soit inconnu. La majorité de mes informateurs ont choisi eux-mêmes leur date de fête ainsi que leur année de naissance.

Occupation principale	Danseuse sous contrat.	Danseuse sous contrat et femme au foyer.	Multi-instrumentiste sous contrat. (<i>pungi</i> , tablas, flûte double)	Joueur de <i>pungi</i> sous contrat.	Musicien (tablas et chanteur) et agent pour la troupe de spectacles gitane <i>Akhepura</i> à Jaipur.	Danseuse professionnelle.
Formulaire d'éthique	Consentement écrit. Aasha a accepté de participer à mes recherches en échange des photos prises d'elle lors de différents spectacles auxquels j'ai assisté.	Consentement verbal. Sangeeta a accepté de participer à mes recherches et de filmer les leçons de danse en échange de tous les vidéos et photos sur une clé USB avant mon départ pour Montréal.	Loom Nath a accepté que j'utilise son témoignage dans mes recherches, et ce sans condition. J'ai pu interviewer ses filles (Sangeeta et Indu), à condition que je n'enseigne pas de façon professionnelle la danse quelles m'ont apprise.	Consentement verbal. C'est Rachid Khan (qui a lu et signé le consentement écrit) qui a expliqué à Mal Nath les conditions qu'impliquait cette recherche.	Consentement écrit, sans condition. Rachid m'a d'ailleurs donné un disque avec photos et vidéos afin que je les inclue dans mes recherches si besoin il y a.	Consentement verbal. Elle m'a remis sa carte professionnelle, si jamais j'avais besoin de la contacter.

Éthique: consentement verbal et écrit

Tous ces informateurs ont, sans hésitation, accepté de participer à la recherche, et certains ont également accepté de signer le formulaire de consentement exigé par le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche de l'Université de Montréal (CPÉR)¹¹.

Aussi, la majorité des consentements ont-ils été faits de façon verbale. J'ai proposé à chacun un document d'informations demandé par le CPÉR. Malheureusement, force est

¹¹ Le formulaire de consentement écrit demandé par le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche de l'Université de Montréal (CPÉR) n'était, à mon avis, aucunement adapté à la réalité anthropologique de mes recherches. D'abord parce qu'il a généré chez les participants une certaine méfiance, due à son aspect très formel et impersonnel (dans une relation de terrain ici basée sur la confiance et le dialogue). Ensuite, parce que la majorité de mes informateurs ne savait à quoi renvoyait le terme de *signature* ou ce qu'il impliquait.

d'admettre que ce formulaire n'a intéressé ni interpellé personne. En effet, mes informateurs, tous de caste gitane et parfois même encore nomade, sont pour la plupart illettrés autant en anglais que dans leur langue d'origine. Ils n'ont jamais fréquenté l'école, ne connaissent aucun programme ou système scolaire universitaire et encore moins celui des écoles occidentales. Il a donc d'abord fallu leur expliquer ce qu'est une université, ce que sont une maîtrise et un mémoire.

Le formulaire d'éthique sous-entend un partage d'informations et la possibilité de recontacter les informateurs si nécessaire au cours de la recherche. Malheureusement, cette spécificité ne répond pas au rythme de vie des personnes concernées, puisque la majorité d'entre eux n'ont pas d'adresse civique. Ils habitent majoritairement dans un quartier s'apparentant à un bidonville, sans nom de rue, et donc, sans adresse fixe. La voie habituelle du courrier et du courriel étant difficile pour le contact et le suivi, le bouche-à-oreille fut le meilleur médium. Dans ces conditions, afin de fournir un résultat de recherches à mes informateurs, ma seule perspective sera de partager avec eux, sur place, le fruit de mon travail et de ma collaboration lors de mon prochain terrain.

FIGURE 4 : Campement gitan en périphérie de Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Communication avec mes informateurs et apprentissage de la langue locale

La communication avec mes informateurs s'est majoritairement faite en anglais ainsi qu'en hindi, langue avec laquelle j'ai pu me familiariser avant mon terrain afin de pouvoir dialoguer avec eux dans leur langue locale. L'Inde compte, au total, vingt-deux langues officielles, sans compter les dialectes (plus d'une centaine). Au Rajasthan, la majorité de la population parle le hindi ou le marwari. Sachant que la communauté gitane

de l'Inde du Nord (voire de l'Inde entière) ne parlait pas anglais, il m'était donc impératif de suivre, préalablement au terrain, des cours de hindi.

2.2. Points centraux de la démarche sur le terrain

Au cours de ce séjour de recherche, qui s'est étalé entre le 13 octobre et le 1er décembre 2013, j'ai procédé à des enregistrements vidéos de différents spectacles mettant en scène mes informateurs principaux, à des entrevues portant principalement sur les fondements esthétiques de la danse du cobra, à des prises de photos cherchant à illustrer les mouvements et postures de cette danse. Le tout a été complété par des prises de notes personnelles. Cet ensemble de données inédites qui seront précisées plus bas, a constitué l'essentiel du corpus de recherche.

2.2.1. Observation participante

L'observation participante s'est concrétisée par des leçons de danse avec deux de mes informatrices, Aasha et Sangeeta. Recevoir une formation de danse m'a permis de voir comment s'opérait la transmission de ce savoir et savoir-faire, de saisir l'esthétique qui régit cet art et de comprendre les codes implicites constituant la danse. Les leçons de danse ont également fourni l'opportunité d'interagir avec les informatrices de façon continue. Apprendre les fondements de cette danse a permis non seulement de voir comment la danse était transmise, mais surtout, de cerner quels étaient les éléments importants pour mes informatrices, voire ce qui était considéré comme essentiel à transmettre selon elles. De plus, ces leçons ont mis en exergue des termes associés aux différents mouvements en plus de mettre en relief les différentes structures musicales accompagnant la danse kalbeliya.

2.2.2. Enregistrements audio et prise de notes

Peu d'entrevues ont été enregistrées, la présence des appareils d'enregistrement ayant rendu inconfortables certains informateurs. Il faut, à ce titre, souligner que de nombreuses d'informations ont jailli d'entrevues moins formelles. La prise de notes pendant et après les rencontres a plus ou moins permis de combler cette absence d'enregistrements des entrevues. Plus encore, plusieurs informatrices m'ont parfois quasi dicté des informations autour de leur pratique et livré des détails pertinents sur la danse et son esthétique, certaines demandant même à voir mes notes pour en vérifier la bonne compréhension de ma part. J'ai interprété cette préoccupation de leur part comme une volonté de partage et d'instaurer une qualité de dialogue.

2.2.4. Enregistrements vidéo

Si les enregistrements des entrevues se sont avérés moins pertinents dans la quête de compréhension des pratiques observées, les enregistrements vidéo ont joué, quant à eux, un rôle important. Chaque prestation de danse (que ce soit des leçons, des spectacles ou des répétitions) a été filmée puis visionnée avec mes informateurs afin de recueillir leurs commentaires que ce soit au niveau de la justesse d'exécution de la danse (position du corps, expressions faciales), des jugements d'appréciation et des modalités de réalisation de la suite des mouvements. Cette méthode, appelé *feedback analysis* (Stone 1980) s'est avérée féconde, notamment au sujet des évaluations entre les artistes. Afin de capter chaque commentaire pertinent de la danseuse, j'ai privilégié un enregistrement en continu, c'est-à-dire l'intégralité des leçons de danse.

Autant pour les leçons de danse que pour les spectacles, j'ai préféré cadrer l'image de la manière la plus large possible. Pour ce qui a trait plus spécifiquement aux spectacles de danse, ce cadrage m'a permis de capter chaque danseuse sur scène et ainsi, pouvoir comparer le jeu de danse de chacune d'entre elles. Pour les leçons de danse, ce cadrage a favorisé une vue d'ensemble du corps exécutant la danse.

2.2.5. Photos

L'appareil photo a été un allié de taille dans la quête d'informations sur mon terrain de recherche et a eu deux rôles principaux. D'abord, elle a permis de capter les mouvements de danse à apprendre et ainsi, de cerner de façon efficace les positions du corps dansant. Ainsi, la spécificité de chaque mouvement a davantage été recueillie par le biais de photographie précise à chaque partie du corps, en portant une attention particulière aux bras, aux mains, aux expressions du visage ainsi qu'au positionnement des jambes. Cette méthode a permis un recensement efficace des différentes positions et gestes à retenir et à apprendre. Enfin, l'usage de l'appareil photo et le partage des images a favorisé un rapprochement avec mes informateurs, étant donné que plusieurs ont accepté de participer à cette recherche en échange des images captées durant mon séjour, c'est-à-dire tant lors des spectacles, les répétitions, les cours que dans la vie de tous les jours. La photo fut dans ce sens à la base d'un système de partage et d'échange.

2.3. Interaction sur le terrain : être une chercheuse en Inde

Non seulement les informateurs ont-ils été d'une grande générosité pour partager leur savoir et savoir-faire, mais ils m'ont livré spontanément et volontairement un nombre considérable d'informations, tout en m'accueillant chaleureusement dans leur communauté. Je sentais que mes questions, mes remarques et mes observations étaient toujours bienvenues et ne semblaient nullement les gêner. En côtoyant ces informateurs, j'ai eu le grand privilège non seulement de pouvoir m'initier à leur musique, mais aussi, et plus globalement, de comprendre leur rythme de vie en partageant leur quotidien. Ces relations privilégiées (particulièrement avec Aasha et Sangeeta) m'ont permis d'atteindre ce que Geertz appelle la «structure profonde» de l'art et de pouvoir comprendre comment la danse du cobra s'inscrivait dans leur culture.

À un tout autre niveau, j'ai réalisé à mon retour de terrain que mes interactions sur le terrain furent influencées par deux éléments importants : d'abord celui d'être une

chercheuse occidentale, et plus que tout, par le fait d'être une femme. Dès mes premiers jours en Inde, j'ai senti que ma présence en tant qu'occidentale exerçait un impact positif pour plusieurs de mes informateurs. Probablement parce que la communauté kalbeliya fait partie des peuples les plus marginalisés de l'Inde¹², plusieurs ont semblé flattés du fait que je venais du Canada spécialement pour mieux les connaître et ainsi mieux valoriser leur culture. Certains y ont même vu la chance de se faire connaître en tant qu'artiste et ainsi, promouvoir leur talent dans un autre pays que l'Inde. De plus, on a souligné que des Occidentaux venaient parfois à leur rencontre, mais uniquement dans le but d'apprendre la danse du cobra pour éventuellement l'enseigner une fois revenus dans leur pays d'origine; plusieurs se sont dit rassurés de savoir que je m'intéressais à leur culture non pas pour l'enseigner à d'autres, mais pour la comprendre et l'étudier en tant que chercheuse. Ce statut de chercheuse étudiante a facilité mon intégration à des groupes d'artistes, ou encore à des événements musicaux interdits aux touristes.

Si mon statut de chercheuse m'a ouvert l'accès à la scène gitane, le fait d'être une femme m'a ouvert à l'univers féminin de la culture kalbeliya. Nous l'avons vu plus tôt, l'Inde est une société patriarcale où la femme n'a encore que très peu d'espace sur la sphère publique. Le partage des rôles est là bien ancré dans des sphères d'activités où les inégalités sont souvent manifestes. Par exemple, chez les Gitanes kalbeliya, la femme doit non seulement se cacher systématiquement le visage devant un homme, mais elle doit impérativement garder le silence en sa présence. Le fait d'être femme m'a permis de créer une connivence importante avec les danseuses kalbeliya. Plus encore, être une femme occidentale m'a autorisée à transgresser les règles de conduite imposées aux femmes gitanes me permettant notamment de discuter et d'échanger avec des hommes. Certains y ont même vu la chance d'agir à titre de protecteur à mon égard, la région étant considérée parmi les plus dangereuses et violentes à l'égard des femmes, tant étrangères que locales.

¹² La communauté kalbeliya, par le statut conféré aux Gitans à travers l'Inde entière, fait partie des intouchables, donc le rang le moins élevé dans la hiérarchie sociale indienne.

Par ailleurs, la proximité qui s'est installée avec les danseuses a parfois créé un certain flou, une certaine ambiguïté relationnelle entre la chercheuse et l'amie, entre le travail de terrain et le loisir. Comme l'a particulièrement bien soulevé Bruce Jackson, « We all have emotional response to the people we meet and the situations we encounter, and those responses influence significantly our own behavior and vision of the field (...) » (Jackson, 1987: 15). En effet, à plusieurs reprises, j'ai senti qu'une réciprocité allait marquer mon terrain, notamment par des appels téléphoniques quotidiens attendus des locaux, mon silence ou manque de nouvelles pouvant parfois être interprété comme offensant. Cette présence particulière n'a toutefois été vécue qu'avec Aasha et Sangeeta, étant donné que j'ai été hébergée durant quelques semaines chez chacune d'elles. Avec du recul, je reconnais aujourd'hui que j'aurai, à l'avenir, intérêt à définir davantage mes limites, voire même d'éviter d'habiter directement chez mes informateurs principaux afin de rétablir la limite entre la chercheuse et l'amie. Tout de même, ce climat de confiance, voire, amical, a souvent facilité les échanges.

3. ETHNOGRAPHIE DU TERRAIN

Nous l'avons vu plus tôt, les charmeurs de serpents performaient autrefois dans les rues pour obtenir de l'argent, de la nourriture, et même pour trouver un toit pour dormir (Servan-Schreiber, 1999). Ces musiciens étaient autosuffisants, dans le sens où seule une flûte (le *pungi*) ainsi qu'un cobra, bien sûr, suffisaient pour subvenir à leurs besoins. Aujourd'hui, les Kalbeliya performent la majorité du temps sur une scène, avec plusieurs instrumentistes à leurs côtés tels qu'un harmoniste, percussionniste et chanteur. Le passage de la rue à la scène ne s'est pas fait sans bouleversements et ce, tant au niveau des musiciens eux-mêmes qu'à celui des instruments de musique. En effet, cette mise en spectacle de la pratique des charmeurs de cobra a fait quadrupler le nombre de musiciens et, conséquemment, a agrandi l'instrumentarium sur scène. Ces modifications ont exercé un impact sur l'esthétique et sur la signature même de cet art. Les pages qui suivent, volet descriptif de la danse, permettront de saisir l'impact de la mise en spectacle. Ce volet repose plus spécifiquement sur une ethnographie du dernier terrain de recherche (automne 2013), et vise à présenter les instruments formant la section musicale, définir les rôles des différents musiciens sur scène et présenter les différents lieux de performance. Il a enfin pour objectif la mise en place des éléments musicaux qui serviront d'appui à l'analyse de la danse qui suivra.

3.1. Répertoire *rajasthani*, *traditionnel* et *folklorique* : trois termes à ne pas confondre

Tout au long du terrain, j'ai été confrontée à plusieurs terminologies pour parler de la musique des Gitans : les termes *traditional music*, *folk music* et *rajasthani music* se sont parfois confondus dans le discours des informateurs me faisant d'abord penser que ces trois termes renvoyaient à un seul et même répertoire : celui de la danse et de la musique des Gitans du Rajasthan.

Or, au fil de mes entrevues, j'ai réalisé qu'il existait entre eux des nuances importantes, voire fondamentales à la compréhension du répertoire. La *musique rajasthanie* correspond à l'ensemble du répertoire musical et dansant performé dans la **région du Rajasthan**. La *musique folklorique* est le répertoire musical performé **uniquement par les Gitans** de la région (de toutes castes confondues) et la musique *traditionnelle*, elle, est appelée ainsi en **fonction de chaque communauté**. Ainsi, nous pourrions dire que la danse du cobra est considérée comme étant la danse traditionnelle de la communauté kalbeliya et s'insère dans le répertoire folklorique de la musique rajasthanie indienne.

3.2. L'instrumentarium

Les instruments accompagnant la danse kalbeliya ont grandement changé depuis l'adoption du *Wildlife trust of India* (1972). Dans les prochaines pages, nous ferons un survol des différents instruments sur scène en les classant en deux catégories : les instruments traditionnels kalbeliya, et les instruments ajoutés plus récemment à l'instrumentarium.

3.2.1. Instruments traditionnels kalbeliya

La musique des Kalbeliya était originellement strictement instrumentale, et les deux seuls instruments utilisés étaient le *pungi* (flûte) et le *dafli* (tambour sur cadre circulaire).

Le *pungi* (aussi appelé *been* dans certaines régions de l'Inde) est un aérophone à anche simple à deux tuyaux. Sa caisse de résonance émane d'une courge. Le *pungi* est original aux *Sapera*, famille de castes englobant toutes les communautés de charmeurs de serpents en Inde du Nord. Le plus long des deux tuyaux sert de bourdon et l'autre joue la mélodie. Au milieu de l'instrument, près de la courge, on coule de la cire (nommé *takkli*) afin de relier les deux tuyaux avec la caisse de résonance et les stabiliser.

Selon Mal Nath, le *pungi* est un instrument extrêmement difficile à maîtriser, notamment parce qu'il faut en jouer en souffle continu. Son enseignement se fait de père en fils, comme il en a été le cas pour tous mes informateurs musiciens : « *Pungi is the blood of all generations. Only Kalbeliya can automatically play pungi. / Le pungi, c'est dans notre sang. Seuls les Kalbeliya sont capables de jouer automatiquement du pungi* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 12/11/13). Traditionnellement, le *pungi* était utilisé non seulement dans les spectacles de rue, mais aussi pour attraper les serpents. Selon mes informateurs, il existe des airs spécifiques pour attraper des serpents dans la nature. Au son de la vibration du *pungi*, le serpent, à leurs dires, deviendrait « confus » et se laisserait plus facilement attraper.

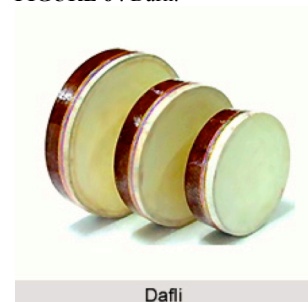
FIGURE 5 : Mal Nath, joueur de pungi. Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Le *daphli*, de la famille des membranophones, est un tambour sur cadre circulaire, parfois entouré de sonnaillles de métal. Une peau de mouton est tendue et collée sur un cadre de bois. On frappe sur la peau avec les doigts. Il accompagne les musiques dites, folkloriques. Le *daphli* se retrouve aussi au Pakistan et dans d'autres pays du Moyen-Orient tels que l'Iran, le Kurdistan, l'Arménie et le Tadjikistan¹³.

FIGURE 6 : Dafli.



Dafli

Source :

<http://www.indianetzone.com/66/daf.htm>

3.2.2. Instruments plus récents dans les spectacles kalbeliya

Bien que le *pungi* et le *dafli* soient les deux seuls instruments considérés comme étant traditionnels à la communauté kalbeliya, on retrouve désormais plusieurs autres instruments sur scène accompagnant la danse du cobra. Leur classement par ordre

¹³ Indian netzone, *Daf, daphli, indian musical instrument*, <http://www.indianetzone.com/66/daf.htm>, page consulté le 15 septembre 2014.

alphabétique est suivi d'une description organologique et, s'il y a lieu, une description de leurs contextes d'utilisation et de leurs fonctions.

INSTRUMENTS NON TRADITIONNELS ACCOMPAGNANT LA MUSIQUE KALBELIYA

FIGURE 7 : Dholak, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

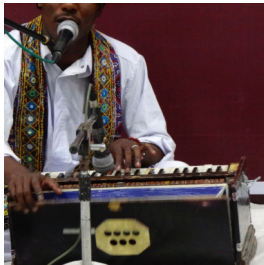
Nom de l'instrument : *Dholak*

Description organologique : Membranophone à deux peaux en forme de tonneau. La peau est lacée et collée sur un cerceau ancré sur la caisse de résonnance. On l'accorde à l'aide de clés pour tendre ou détendre la peau.

Contexte d'utilisation et fonctions : En position de jeu le tambour est tenu par une courroie et on en joue en frappant sur la peau avec ses mains. On retrouve, du côté gauche, une

pastille noire faite de goudron, d'argile et de sable qu'on nomme le *masala dholak* (*masala* signifiant en hindi « mélange »). Cette pastille permet au joueur de créer des sonorités plus graves. Le *dholak* est principalement joué en Inde du Nord ainsi qu'au Pakistan.

FIGURE 8 : Harmonium, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Harmonium*

Description organologique : Aérophone a hanche libre, clavier et soufflerie sur cadre de bois.

Contexte d'utilisation et fonctions : *L'harmonium* est un instrument européen implanté en Inde depuis le 19^e siècle. Maintenant popularisé à travers le pays, ce dernier a été grandement transformé avec le temps. L'instrument étant doté de

l'origine, d'un système de pédales, ce dernier a été adapté afin de permettre au musicien de jouer assis sur le sol, comme c'est la coutume en Inde. Joué par le chanteur, il accompagne la voix et fait souvent office, nous le verrons, d'alternative pour le *pungi*.

FIGURE 9 : Kartales, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Kartales*¹⁴

Description organologique : Idiophone par entrechoc, il correspond à une double paire de castagnettes en bois.

Contexte d'utilisation et fonctions : Cet instrument sert à marquer les suites rythmiques et est dorénavant présent chez la plupart des musiciens itinérants du Rajasthan. Il est constitué de deux bouts de bois indépendants et tenus dans chacune des paumes de la main. Son jeu est particulier, l'index agissant

comme balancier entre les deux plaquettes. Son exécution est un jeu d'équilibre et nécessite des mouvements perpétuels, sans quoi l'instrument tombe des mains du musicien.

FIGURE 10 : Manjira, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Manjira*

Description organologique : Idiophone par entrechoc. Doubles petites cymbalettes métalliques reliées par une corde de coton.

Contexte d'utilisation et fonctions : Ces cymbalettes marquent le tempo de chaque chanson et sont présentes dans la plupart des spectacles de musique folklorique. On connaît ces cymbalettes sous différents noms, tels que *jhanji*, *tala* et

mondira.

FIGURE 11 : Morchang, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Morchang*

Description organologique : Idiophone par pincement. Guimbarde en laiton.

Contexte d'utilisation et fonctions : Cet instrument, particulièrement populaire chez les Gitans langas du Rajasthan est utilisé comme percussions dans la musique folklorique de l'Inde du Nord.

¹⁴Il pourrait éventuellement être intéressant dans de prochaines recherches d'établir les liens étymologiques entre « kartales » et « crotales » qui, en français, désigne non seulement le même instrument, mais encore une variété de serpents. Dans plusieurs langues, cet instrument est associé aux serpents dont il imite le bruit. En anglais : *rattle* et *rattle snake*.

FIGURE 12 : Sarangi, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Sarangi*

Description organologique : Instrument de la famille organologique des cordophones. Vièle à cordes frottées avec un archet. Fait d'une caisse de résonance en bois couverte d'une peau d'animal, il est composé de trois cordes faites de boyau, d'une corde de métal ainsi que d'une quinzaine de cordes sympathiques, c'est-à-dire, des cordes qui vibrent en résonance des cordes principales sur lesquelles on fait glisser l'archet.

Contexte d'utilisation et fonctions : Instrument d'origine arabe, utilisé au nord de l'Inde et au Pakistan. Il accompagne les chants dans la section mélodique des groupes de musique.

FIGURE 13 : Tablas, Inde 2011.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Nom de l'instrument : *Tablas*

Description organologique : Membranophone à deux tambours. Le *dâyan*, tambour en bois composé de chevilles qui servent à ajuster la peau tendue sur la caisse. Le *bayan*, un tambour à peau sur caisse de résonance en métal. À l'instar du *dholak*, on retrouve une pastille noire sur chacun des tambours. Fait de gomme, de suie et de fer, elle permet, lorsque

frappée, de changer la tonalité ainsi que de créer une multitude de variations sonores par le jeu des mains.

Contexte d'utilisation et fonctions : Les *tablas* sont populaires à travers l'Inde, faisant de cet instrument l'une des percussions les plus communes dans le pays.

*

Tous ces instruments récemment ajoutés sur scène aux côtés des instruments traditionnels kalbeliya partagent un point en commun : ce sont là tous des instruments d'origine musulmane. Plus précisément, cette mixité culturelle relève d'une alliance, voire même d'un échange de service entre différentes communautés gitanes de la région. Désormais, on ne retrouve plus seulement les musiciens issus de la caste des kalbeliya sur scène, mais aussi des Gitans musulmans issus de la caste des mirasi, langas et manganyars. Tous ces instruments se retrouvent désormais dans les spectacles kalbeliya.

3.2.3. Agrandissement de l'instrumentarium : une alliance entre musiciens hindous et musulmans

Cette alliance entre musiciens hindous et musulmans fut possible grâce à la diversité culturelle présente dans l'état du Rajasthan. Nous avons vu plus tôt que cette région est connue à travers l'Inde comme le berceau de plusieurs castes de Gitans musiciens. Outre les Kalbeliya, on retrouve les Langas, Jaisalmer, Mirasi et Manganiyars. Ces dernières ont la particularité d'être parmi les dernières castes musulmanes en Inde. Selon Rachid (musicien mirasi), ce sont les gens de sa caste qui auraient introduit pratiquement tous les instruments de musique dans la région, sa communauté performant plus de trente-six instruments de musique : « According to my knowledge, the mirasi community is pure of singing and all of the instruments. / *Selon ce que j'en sais, c'est la communauté mirasi qui a implanté le chant et tous les instruments en premier* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 10/11/2013).

Rachid Ahmed a expliqué que dans sa communauté gitane musulmane, la femme n'a jamais eu le droit de danser sur scène : « (...) Women, in muslim community, not aloud to dance in public, because not aloud to show skin. Only men on stage singing and playing all the instruments. / *Les femmes, dans les communautés gitanes musulmanes, ne peuvent pas danser en public, car elles n'ont pas le droit de montrer leur peau. Seulement les hommes sont présents lors de spectacles pour jouer des instruments et pour chanter* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 10/11/2013). Ainsi, le

manque de ressources instrumentales des Kalbeliya et l'interdiction des femmes musulmanes à monter sur scène ont forcé les deux communautés à composer ensemble; une alliance destinée à faire perdurer les traditions musicales de la région et à assurer la survie de la communauté dans le respect des lois indiennes tout en répondant aux attentes d'un public plus large :

Look at the communities : we [the Mirasi] are singing, and playing instruments. But you [Kalbeliya] only girls are dancing. The game is very good. If we are only singing : only 35% [of the audience] enjoy. If you are dancing : 25% enjoy. But together, everybody enjoy. Together, we create creativity : we are working together. / *Regardez les communautés : nous pouvons chanter et jouer des instruments. Et vous, vos femmes peuvent seulement danser. Ensemble, le jeu est parfait. Dans un spectacle, si on ne voit que des chants, seulement 35% du public sera satisfait. Si on ne voit que des femmes danser, seulement 25% du public sera satisfait. Mais si on performe tous ensemble, alors tout le public est heureux. Les deux communautés nous créons, ensemble, nous travaillons.* (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 10/11/2013)

Cette alliance entre musulmans et hindous peut paraître surprenante, particulièrement lorsqu'on connaît la longue histoire conflictuelle entre le Pakistan et l'Inde. Le désert du

FIGURE 14 : Carte géographique du Rajasthan.



Source : Encarta

Thar, où se trouve la majorité des Gitans avec lesquels j'ai travaillé, fait office de délimitation entre le Rajasthan et le Pakistan. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle on retrouve dans cette région de l'Inde encore quelques castes de musulmans. Le Rajasthan souffre, depuis de nombreuses années, de plusieurs tensions avec son voisin immédiat, le Pakistan. Les tensions aux frontières de ces deux régions sont encore très

présentes et, selon le site *Terrorism-relate in Rajasthan since 2007*, plusieurs attentats font encore énormément de victimes. La frontière entre l'Inde et le Pakistan est d'environ 2900 km. Celle-ci ne s'arrête donc pas seulement qu'au Rajasthan, les conflits les plus violents se retrouvant plus au Nord, soit vers le Cachemire. Cette région du Nord, principalement musulmane et sous contrôle pakistanaï, est une zone de conflit depuis l'indépendance de l'Inde, en 1947. Plusieurs guerres indo-pakistanaïses (quatre au total) ont eu lieu pour revendiquer la souveraineté du Cachemire encore à ce jour sans frontière

définie. Selon le site du gouvernement du Canada¹⁵, le Rajasthan fait partie des zones à éviter en Inde « (...) en raison du risque posé par les mines terrestres et les munitions non explosées, ainsi que les frontières non identifiées ». L'alliance entre communautés hindoues et musulmanes, en dépit de ces tensions encore présentes dans le pays, constitue un fait unique en Inde. Pour Loom Nath, ces tensions ne sont pas présentes chez les Gitans : « Langa they invite me, I play tablas. We mix. They are muslim. No problem. Before, very big problem, but now is good. / *Les langa m'invitent, je joue du tablas. On se mélange. Ils sont musulmans, pas de problème. Avant, ça posait de gros problèmes, mais plus maintenant.* » (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 23/10/2013).

On retrouve donc, dans l'univers de la culture kalbeliya, deux communautés distinctes, de deux religions différentes. Les musiciens sont majoritairement d'origine musulmane, et les danseuses, elles, sont toutes d'origine hindoue, de la caste des Kalbeliya. Le point qui les rassemble: le mode de vie gitan leur permettant de vivre de leur art, mais surtout, le besoin de s'unir pour en subsister.

FIGURE 15 : Musiciens gitans sur scène, avant l'arrivée des danseuses. Groupe Akhepura, Jaipur, Inde 2012.



Crédit photo : Rachid Ahmed (Groupe Akhepura)

¹⁵ Gouvernement du Canada, *Inde, voyage, avertissement*, <http://voyage.gc.ca/destinations/inde>, consulté le 16 septembre 2014.

3.2.4. La disparition graduelle du *pungi*

Ayant assisté à plusieurs spectacles sur une période de deux mois, un élément au niveau de l'instrumentarium a grandement suscité ma curiosité: alors que le *pungi* est l'instrument emblématique des Kalbeliya (au cœur de la symbolique des charmeurs de serpents), rares furent les fois où j'eut la chance de l'entendre sur scène. En effet, il n'a été utilisé que deux fois sur un total de dix spectacles. Pour les autres, ce n'était pas le *pungi* qui tenait la mélodie avec le chanteur, mais plutôt l'*harmonium*. J'ai d'ailleurs rencontré plusieurs joueurs de *pungi*, mais rares ont été les possibilités de voir l'instrument. Comment alors expliquer qu'un instrument au cœur de l'identité kalbeliya soit aussi peu présent dans des spectacles ayant pour vocation la représentation des charmeurs de cobras?

À la question posée, Rachid a répondu que le *pungi* est certes un instrument traditionnel kalbeliya, mais vu sa rareté¹⁶ et le nombre déjà important de musiciens présents sur scène, il ne lui apparaît pas (ou plus) essentiel lors des spectacles. Selon lui, le rôle du *pungi* et de l'*harmonium* est interchangeable, et ce serait présentement la tendance observée dans les spectacles gitans. Le choix de l'*harmonium* peut aussi s'expliquer selon lui par l'âge moyen des joueurs de *pungi* sur scène. Les agents et le public préféreraient selon Rachid, des musiciens et danseuses plus jeunes : « According to age, the program is less because we ask for young. / *En fonction de l'âge, il y a de moins en moins de contrats parce qu'on préfère engager des personnes plus jeunes.* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 12/11/13).

Selon deux de mes informateurs, joueurs de *pungi*¹⁷, la moyenne d'âge des musiciens pratiquant aujourd'hui cet instrument est plutôt élevée, ce dernier étant de moins en moins populaire chez les jeunes. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce phénomène. Pour Mal Nath, la mondialisation favorisait l'introduction d'instruments plus populaires, comme l'*harmonium* : « Our children, précise t-il, are flying next to next with no

¹⁶ Selon Loom Nath, la rareté du *pungi* s'expliquerait par la difficulté qu'il requiert à être fabriqué et par le fait que l'expertise de sa fabrication soit en voie de disparition.

¹⁷ Loom Nath et Mal Nath

tradition. / *Les enfants aujourd'hui s'intéressent à un peu de tout, en faisant fi de la tradition* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), le 12/11/13).

Pour Loom Nath, la baisse de popularité de cet instrument pourrait également s'expliquer par la difficulté et la complexité pour en maîtriser le jeu. À ses yeux, le *pungi* est de loin l'instrument le plus difficile étant donné qu'il exige un son en continu. Loom Nath a appris le *pungi* de son père, et l'apprend à ces fils afin de faire perdurer la tradition kalbeliya : « For me, really important to teach tradition. We don't want to forget. / *Pour moi, c'est important d'enseigner la tradition. On ne veut pas oublier.* » (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 23/10/13). Pour toutes ces raisons, il lui apparaît que peu de musiciens sont portés à apprendre le *pungi*, laissant donc une place vacante à l'*harmonium*, un instrument dont le son continu peut s'apparenter au *pungi*.

3.3. La femme sur scène : la personnification du cobra

Jusqu'à présent, nous avons essentiellement abordé la dimension instrumentale des prestations kalbeliya. J'aborderai maintenant l'un de leurs plus importants aspects : la danse sur scène. Elle détient un rôle essentiel et primordial : représenter le cobra. La danseuse, par une série de mouvements et de gestes précis vient à personnifier et à symboliser le cobra.

3.3.1. Le costume

Un premier élément mérite ici une attention particulière; le costume. C'est à travers lui que la danseuse tente de représenter le reptile, avant même qu'elle ne commence à danser. Voici comment se concrétise cette association symbolique.

L'élément le plus important du costume kalbeliya est sans doute, sa couleur. La robe de la danseuse kalbeliya est noire, une couleur rarement portée chez les femmes de cette communauté. La tradition préfère le port des couleurs vives, réservant le blanc et le noir à des contextes particuliers, religieux ou sociaux¹⁸. Le choix de la couleur, on s'en doutera, ne relève pas du hasard : il rappelle la peau noire du cobra. Aux dires de Gulabi Sopera, mère de la danse kalbeliya, ce vêtement est désormais traditionnel pour les gens de sa caste bien qu'il n'en était pas ainsi il y a quarante ans. Gulabi aurait été la première à imaginer entièrement ce costume, de la couleur de la robe aux motifs de broderie

FIGURE 16 : Danseuse kalbeliya. Jodhpur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier

la décorant: « This dress, design is mine, not kalbeliya dress. Now it's traditionnal. / *J'ai créé le design de cette robe. Ce n'était pas une robe kalbeliya. Maintenant, elle est considérée traditionnel.* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/2013)

Cette robe, désormais adoptée, est divisée en trois parties, rappelant ainsi le costume emblématique des femmes de la région. On retrouve d'abord une jupe longue, cachant les pieds et les chevilles, parties du corps habituellement occultées chez les femmes. Le haut du corps (du cou aux hanches) est recouvert par deux morceaux : d'abord un bustier dissimulant la poitrine et muni de petites manches; puis un chemisier ouvert sur les côtés et couvrant le ventre de la femme. Le visage et la poitrine doivent être voilés par un foulard (*duppata*) dont une extrémité est attachée à la hanche. Dans le cas des danseuses kalbeliya, la *duppata* est posée sur la tête, attaché par de petites broches (voir figure 16). Ce dernier n'est donc pas utilisé pour masquer certaines parties du corps comme il en est d'usage, mais fait plutôt office de décoration.

¹⁸ Hinduism, *Color symbolism in hinduism*, <http://www.wou.edu/provost/library/exhibits/exhibits2004-05/color/Images/hinduism.pdf>, consulté le 1 octobre 2014.

FIGURE 17 : Selon la coutume les femmes gitanes de la région couvrent leur visage en public avec un foulard (*duppata*). Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Sur chacune des robes, on peut remarquer des dizaines de petits miroirs brodés sur tout le vêtement: ceux-ci, selon Sangeeta, représenteraient les écailles qu'on retrouve partout sur la peau du serpent. Elles ont la particularité de briller intensément lorsqu'exposées au soleil. En tournant rapidement sur elle-même, la danseuse fait miroiter les décorations de sa robe et ainsi, rappelle la peau de ce reptile associée à la danse.

3.3.2. Les bijoux et parures

Si la robe ainsi parée, n'est pas originaire de la culture kalbeliya, les bijoux, eux, sont représentatifs de cette communauté. Faits essentiellement de perles de verre blanches, rouges et noires, celles-ci sont posées sur la poitrine de la danseuse, afin de représenter

les différents motifs qu'on retrouve sur le torse du cobra.

Alors que sa peau est en effet, noire, le devant de son corps est plus pâle, faisant alors ressortir les différents motifs créés par ses écailles.

FIGURE 18 : Parures kalbeliya, Jodhpur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier

Les danseuses kalbeliya ne portent uniquement que des perles de verre et des parures en argent. Chez les femmes les plus âgées de cette communauté, on remarque des tatouages au visage, de même que sur leurs avant-bras et chevilles. Selon Loom Nath, il était très rare, voire impossible de rencontrer des Gitans portant des bijoux en

or (voire même en argent) à l'époque où ceux-ci vivaient de nomadisme. Trop pauvres pour s'en procurer, les femmes se faisaient tatouer des dessins sur le corps, ou remplaçaient les métaux précieux par des décorations de perles, parures uniques aux Gitans kalbeliya à travers l'Inde.

Les parures de perles, comme nous pouvons le voir sur la figure 18, ornent principalement le buste des danseuses, mais on les retrouve à d'autres endroits sur le corps. D'abord sur la tête, en forme de couronne (*choba*), autour du cou (*patya*) ainsi qu'en pendentif, bijou que l'on nomme *katla*.

3.3.3. Le costume comme marque singulière

La grande particularité du costume kalbeliya est d'être entièrement fait à la main par chacune des danseuses qui le portent. Broderie, couleur et miroir sont minutieusement choisis par la danseuse. Le costume de Sangeeta, par contre, n'est pas le fruit de son travail, mais bien plutôt celui de sa mère. Interrogée à ce sujet, Sangeeta explique que les femmes qui ne dansent plus (ou qui n'ont jamais dansé) participent au spectacle en fabriquant des costumes pour les autres danseuses de la famille. Bien que chaque costume soit différent et unique, certains éléments ne peuvent être modifiés, par exemple la couleur de la robe, la présence de miroirs ainsi que le port de la *duppata* (foulard) sur le dessus du crâne. Pour les autres éléments décoratifs, de plus en plus de danseuses modifient le costume (absence de perles, de certaines broderies ou ajout de nouveaux éléments, une ceinture, par exemple).

3.3.4. Le profil type de la danseuse kalbeliya

La danseuse type s'inscrit dans un profil particulier, tant au niveau de son physique que celui de sa situation familiale. La majorité des danseuses sur scène sont sans enfant, étant donné qu'il est plutôt difficile de conjuguer la vie de mère avec celle de danseuse. Par contre, la majorité d'entre elles sont déjà mariées, et ce, peu importe l'âge. Par exemple, la plus jeune sœur de Sangeeta et âgée de quatorze ans est mariée depuis maintenant deux ans. Vu son jeune âge, elle n'habite pas encore dans le village de son mari, mais réside avec ses parents, dans la ville de Jodhpur. Le fait qu'elle habite encore dans une ville très fréquentée lui offre la possibilité de faire davantage de spectacles. Pour ce qui est de

Sangeeta, son statut a drastiquement changé dans la dernière année, depuis qu'elle a emménagé dans le village de son mari, au milieu du désert. Les occasions de performer sont plus rares vu son éloignement géographique, sans compter qu'un déménagement dans la belle-famille implique un lot de tâches important : une femme qui déménage dans la famille de son mari devient responsable de chacune des tâches ménagères dans la maison.

En revanche, la carrière d'une danseuse est habituellement plus longue lorsque son mari est musicien, ce dernier prenant lui aussi part aux spectacles. Dans le cas de Sangeeta, son époux n'est pas musicien, mais tolère encore qu'elle danse à l'occasion, étant donné qu'elle contribue à faire vivre plutôt confortablement sa famille par l'argent qu'elle gagne. Bien qu'âgée de dix-neuf ans seulement, Sangeeta ne dansait déjà presque plus en raison de sa situation de femme mariée.

Ainsi, la majorité des danseuses sur scène n'a pas plus de vingt ans. Pour Rachid Ahmed, la raison serait basée sur l'aspect physique : « When too old, précise t-il, like twenty or twenty one, women are less energetic, and too fat. Perfect body, perfect skin, really important for audience. / *Quand elles sont trop vieilles, autour de vingt ou vingt et un ans, les femmes ont moins d'énergie et sont trop grosses. Un corps parfait, une peau parfaite, c'est très important pour le public.* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 07/11/13). L'apparence physique, dans l'espace scénique kalbeliya, est ainsi importante. Cet aspect fut appuyé par Aasha, précisant qu'une danseuse devait garder la forme et entretenir son corps pour danser le plus longtemps possible. D'ailleurs, certaines danseuses ayant perdu leur forme physique, mais possédant une jolie voix se tournent parfois vers le chant. Ainsi, la plupart des femmes chantant sur scène auprès des autres musiciens sont d'anciennes danseuses ayant décidé de mettre à profit un autre de leurs talents.

Considérant les conditions réservées aux femmes mariées de la communauté, considérant également les exigences attendues de beauté et d'apparence physique, force est d'admettre que la carrière d'une artiste kalbeliya est généralement très éphémère. Ces

dernières dansent sur scène dès l'âge de douze ans, et la majorité d'entre elles arrêtent graduellement dès leur premier enfant, soit vers l'âge de dix-huit ans. Pour les hommes, la situation semble diamétralement opposée : on retrouve, sur scène, des musiciens de tous âges, du plus jeune pouvant avoir dix ans au plus vieux, dans une soixantaine bien avancée.

3.4. Les lieux et contextes de performance

Outre les importants changements au niveau des instruments de musique et des différents musiciens présents sur scène, la mise en spectacle de l'art de charmer des cobras a mené à une révolution dans les espaces de performance des Kalbeliya par un passage de la rue à la scène.

Suite à mes entretiens réalisés sur le terrain, j'ai constaté que les lieux et contextes de performances sont de deux types : on retrouve les espaces de performances reliés à la mendicité (dans la rue ou événements familiaux) et d'autres reliés aux festivités culturelles de la région (foires et festivals).

3.4.1. Musique de mendicité : la rue et les espaces urbains

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, les Gitans du Rajasthan mènent un mode de vie nomade, pour la plupart en fonction du pâturage (Servan Schreiber, 1999). Dans la région du Rajasthan, on compte un bon nombre de castes de musiciens itinérants, par exemple les Langas, Manganyars, et Bhopa ainsi que les Kalbeliya (Verma, 1987). Ainsi que le souligne Sandrine Prévost dans son article intitulé *Le nomadisme pastoral en Inde : de la caste à la tribu*, on observe chez les jeunes générations, et ce, depuis une quarantaine d'années un « (...) abandon du pastoralisme au profit de la vie citadine »

(Prévost, 2009:123). Nous verrons que cette observation, faite chez les Raika dans la région du Rajasthan, s'applique également à la communauté kalbeliya.

Pour Loom Nath, Gitan et musicien kalbeliya, le mode de vie des Gitans de sa communauté était bien différent avant le *Wildlife Protection Act*. Ayant vécu à l'époque où l'utilisation des cobras à des fins de spectacle était encore légale, il m'a précisé en entrevue que les gens de sa communauté changeaient de villages constamment, dans le but de recevoir de la nourriture ou un terrain pour installer leurs campements :

Real gypsy means no house, and moving always (...) Before, we just play music in the streets to earn money and food. We had just two donkeys, and one dog for hunting. / *Les vrais Gitans n'ont pas de maison, et bougent constamment (...) Avant, on ne jouait de la musique que dans la rue pour gagner de l'argent et de la nourriture. Nous ne possédions que deux ânes et un chien pour chasser.* (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 23/10/2013)

Pour sa part, Rachid précise que son père était nomade, que sa communauté était gitane et musicienne : « The mirasi community is gypsy. No home, no house, travelling day by day. Playing at outside gates and singing song. We lived to earn food (...) / *La communauté mirasi est gitane. Pas de maison, pas de toit, se déplaçant jour après jour. On jouait aux portes des gares et on chantait des chansons. On vivait pour gagner de la nourriture* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 10/11/2013). Aucun des informateurs rencontrés dans le cadre de cette recherche

n'était considéré comme un mendiant. Tous vivaient de leur art en étant engagés par une tierce personne dans le but de présenter des spectacles. Or, la mendicité est une réalité bien présente chez les Kalbeliya : particulièrement dans la région de Jaisalmer et de Jaipur (deux régions parmi les plus touristiques au Rajasthan¹⁹), où on retrouve encore

FIGURE 19 : Charmeurs de cobras, Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : Linda St-Pierre.

¹⁹ About travel, *10 top tourist places to visit in Rajasthan*, <http://goindia.about.com/od/rajasthan/tp/top-rajasthan-destinations.htm>, consulté le 1 octobre 2014.

des charmeurs de cobras dans les rues, bien qu'il soit formellement interdit par la loi de présenter de tels spectacles. J'ai eu la chance d'échanger avec un charmeur de cobras rencontré dans la rue à Jaipur, la capitale du Rajasthan. Ce dernier vivait dans le même village que quelques-uns de mes informateurs et appartenait à la même caste. Lui aussi était parfois engagé pour jouer du *pungi* sur scène, mais, à l'occasion, performait dans la rue avec un cobra pour subvenir plus décemment à ses besoins. Selon lui, ces performances ciblent principalement les touristes (indiens comme étrangers) dans le but de leur soutirer un peu d'argent en échange d'une photo ou d'une chanson. (Annexe 1, vidéo 1)

3.4.2. Événements privés et familiaux : les Gitans au cœur de la communauté rajasthanie

Les Kalbeliya, nous l'avons vu, sont des Gitans dont le rythme de vie, traditionnellement, était nomade. Par contre, tous les Gitans que j'ai rencontrés se sont maintenant sédentarisés. Selon Mal Nath, la sédentarisation à proximité des grands centres urbains s'explique par la facilité à trouver des contrats de musique, étant donné qu'il existe un intérêt marqué des citadins envers la musique et danse des Gitans et cet

intérêt s'inscrit dans les coutumes indiennes de la région. En effet, la tradition veut que les Gitans soient présents à tous les événements familiaux des gens du village afin de célébrer leur mariage, naissance et funérailles en chants et en musiques: « Before we were always moving, moving moving, and then, we just set up. It's easy to survive in Jaipur. / Avant, on se déplaçait, déplaçait, déplaçait, et puis, on s'est installé. C'est facile de survivre à Jaipur » (Entrevue avec Mal Nath, traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 12/11/2013). Bien que plusieurs vivent encore dans le désert du Thar

FIGURE 20 : Campement gitan dans la ville de Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : Rachid Ahmed

(comme il est le cas pour Sangeeta et Aasha, deux de mes informatrices et danseuses kalbeliya), la majorité des autres informateurs vivent dans des bidonvilles, dans ce qui pourrait être décrit comme étant des maisons semi-permanentes.

Les évènements familiaux : au cœur de la tradition indienne

Les Gitans sont souvent appelés à présenter leur musique dans des évènements familiaux de tous genres, ce qui contribue en grande partie à leur revenu en tant qu'artistes. : « The *been*²⁰ party is popular not just in rural, but also urban areas, and people come from far to make bookings for the *sapera* to play at weddings and social functions » (Dutt, 2004 :17). Selon Loom Nath, joueur de *pungi*, le répertoire musical des Kalbeliya en est la preuve : il existe une multitude de chansons différentes, chacune associée à un évènement ou situation particulière : « We have many songs. We have marriage song, wedding song, childbirth, many many. / *Nous avons plusieurs types de chansons. Nous avons des chansons de mariage, de noce, de naissance, il y en a beaucoup.* » (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 23/10/2013).

Pour Rachid Ahmed, musicien et agent-promoteur du groupe *Akhepura* implanté dans la ville de Jaipur, les Gitans ont toujours fait partie intégrante des évènements familiaux du peuple rajasthani et ce, même encore à ce jour. Par exemple, il est amené, plusieurs fois par année, à performer dans des mariages avec son groupe *Akhepura* « : These songs are associated with every event of life. Be it festivals, advent of new seasons, marriages, birth or even every day affairs like wooing a loved one or admiring nature²¹ ». Selon Rachid, les mariages sont des évènements importants pour les Gitans, et nécessitent la présence simultanée de plusieurs musiciens. Performés parfois dans des maisons ou dans les rues du village où vivent les personnes célébrées, certains concerts prennent place dans des hôtels, là où se déroulent plusieurs évènements corporatifs engageant des Gitans.

²⁰ Appelé *pungi* chez les Kalbeliya.

²¹ Akhepura, *gypsie of Rajasthan*, <http://www.rajasthanculturalprogram.com/music-of-akhepura.htm>, consulté le 1 octobre 2014.

Les évènements privés

« When you begin, first you do small hotel. After, bigger and bigger. And then, you are a professional. / *Quand tu commences, tu fais des petits hôtels. Puis, des hôtels de plus en plus gros pour finalement devenir une professionnelle.* » (Traduction de l’auteure, Jodhpur (Inde), entrevue avec Aasha, Jodhpur (Inde), le 18/10/2013). Ces mots, tirés d’une entrevue avec Aasha, danseuse kalbeliya, décrivent non seulement le passage obligé d’une danseuse pour acquérir de l’expérience, mais démontre que danser dans des hôtels fait partie des habitudes des danseuses gitanes actuelles. À titre d’exemple, en seulement un mois (octobre 2013), Aasha a joué dans plus de huit évènements privés. Parmi ceux-ci, on retrouvait, entre autres, la *Convention annuelle de la société indienne de la science du sol* et la *Convention annuelle de l’académie nationale des sciences de la médecine de l’Inde*. Ces évènements sont pour la plupart initiés par des organisations à buts lucratifs et prennent place dans des hôtels de la région. Dans ce genre d’évènement, on retrouve quatre à cinq musiciens sur scène et trois ou quatre danseuses tout au plus.

3.4.3. Les foires et festivals: pour la promotion de la musique folklorique

Il existe, en Inde, une multitude d’occasions pour se rassembler, pour fêter. On compte plus d’une soixantaine d’évènements festifs à caractère politique ou religieux²². Selon le site *Rajasthanie tourism*²³, on dénombre une trentaine de festivals de musique dans l’état du Rajasthan, tous, pour la plupart, dans la saison touristique, c’est-à-dire entre septembre et février. Ces festivals ont pour but de promouvoir la musique rajasthanie traditionnelle, dans ce cas-ci nommée *musique folklorique*. Les ambassadeurs de cette musique sont les Gitans, les autres répertoires étant interprétés dans des contextes beaucoup moins conviviaux, majoritairement dans des salles de spectacles fermées et au caractère moins festif que les foires ou festivals. Lors de ces évènements, plusieurs castes de musiciens

²² Shanti Tavel, *Calendrier des spectacles et festivals*, <http://www.shantitravel.com/fr/infos-voyages/calendrier-des-festivals/>, consulté le 2 octobre 2014.

²³ Gouvernement of Rajasthan tourist office, *Tourist Rajasthan*, <http://www.rajasthantourism.gov.in/Attractions/Fairs-Festivals/MewarFestival.aspx>, consulté le 10 octobre 2014.

itinérants sont invitées afin de montrer l'éventail de leur répertoire. Les danseuses kalbeliya y sont présentes, afin de faire découvrir la danse du cobra, mais elles sont aussi appelées à performer d'autres répertoires folkloriques.

Une représentation scénique lors de ces festivals suppose généralement une dizaine de chansons accompagnées de danses. Sur la base de mes observations, on retrouve une à deux danses pour chaque répertoire rajasthani. Parmi le répertoire dansé, citons le *chari dance*, le *kalbeliya*, la *bhawai dance*, le *kacchi ghorî dance*, la *fire dance* (danse du feu) et la *chakra dance*. Une danseuse kalbeliya ne connaît donc pas uniquement la danse de sa caste, mais est fortement encouragée, au contraire, à élargir son répertoire de danses folkloriques.

Ces festivals de musique ayant été mis en place pour promouvoir la culture folklorique rajasthanie, ils ont lieu pour la plupart dans le désert, puisque c'est à cet endroit que vivent majoritairement les Gitans. Lors de mon dernier terrain en Inde, j'ai assisté à trois festivals de musique. Le premier, le *Marwar Festival*, avait lieu dans le désert du Thar, le deuxième, le *Riff festival*, dans le fort de Jodhpur. Le troisième était non pas un festival, mais bien une foire en plein milieu du désert, la foire annuelle d'échanges de chameaux de Pushkar. La présentation de ces festivals est très soignée, la scène étant munie de microphones et d'une console pour les musiciens afin d'assurer une bonne qualité de son dans la salle. Rachid Ahmed, gérant du groupe *Akhepura*, a d'ailleurs expliqué que les festivals sont l'occasion de se faire connaître davantage et ainsi augmenter le nombre de contrats de musique par année. Selon Rachid, un minimum de deux chanteurs, deux percussionnistes, un harmoniste et un joueur de *pungi* sont nécessaires pour présenter un spectacle de qualité répondant à toutes les exigences musicales de chaque musique gitane.

FIGURE 21 : Sangeeta, danseuse kalbeliya performant la *bhawai dance*, Osian, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Le *Marwar festival*, dont la programmation était uniquement gitane, prenait place sur les dunes du désert dans la région d'Osian, village où quelques-unes de mes informatrices habitaient. Quant à la foire annuelle de chameaux de Pushkar, cet événement, en plein milieu du désert, regroupe des milliers de chameliers de partout dans la région. Cette foire se déroule dans une atmosphère festive, car non seulement c'est l'occasion de célébrer pendant une dizaine de jours, mais c'est aussi la période annuelle d'échanges de chameaux pour les Gitans agropasteurs de la région. On retrouve des concours, des spectacles autant instrumentaux que de chants et de danses. Selon Gulabi Sapera, mère de la danse kalbeliya, la foire des chameaux est un rassemblement extrêmement important pour les Kalbeliya : Alors que les femmes n'avaient pas le droit de danser en public il y a de cela à peine quarante ans, la foire de Pushkar était un des rares événements à faire exception à cette règle : « First time I danse I was five or six, at the pushkar mela²⁴. / La première fois que j'ai dansé sur scène, c'était à la foire de chameaux de Pushkar, alors que je n'étais âgée que de cinq ou six ans » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/2013). Depuis, non seulement les Kalbeliya y sont présents, mais les femmes performant la danse du cobra, née lors de cet événement annuel, chaque année à la pleine lune d'octobre.

3.5. Conclusion de chapitre: un art en plein changement

Comme nous avons pu le constater, le *Wildlife protection Act* a eu des conséquences majeures sur les communautés gitanes du Rajasthan. Alors que les Kalbeliya ne performaient la musique de façon professionnelle que dans le but de mendier, ils n'ont eu d'autres choix que de passer de la rue à la scène et de créer ainsi, une véritable mise en spectacle de leur pratique traditionnelle maintenant illégale. De cette mise en spectacle née de la nécessité, plusieurs aspects au cœur de leur culture ont dû être modifiés.

²⁴ En hindi, « mela » signifie « foire » en français.

Ainsi, nous avons vu que les charmeurs de serpents ont dû s'associer avec des musiciens musulmans, ceux-ci apportant de nouveaux instruments, donc, inévitablement, de nouvelles sonorités. De plus en plus, ces nouveaux instruments remplacent les seuls instruments kalbeliya, maintenant rarissimes sur scène, soit le *pungi* et le *dafli*.

Ces changements importants survenus dans la culture gitane du Rajasthan sont source de nombreuses réflexions. Traditionnellement, les deux seuls outils à la portée des Kalbeliya pour subvenir à leurs besoins étaient essentiellement le *pungi*, et le cobra. Maintenant que ces deux éléments ont pratiquement disparu des spectacles, nous pouvons nous demander comment les Kalbeliya réussissent à préserver leur identité première? En d'autres termes, comment les spectacles kalbeliya d'aujourd'hui réussissent-ils à transmettre la culture kalbeliya et surtout, pourquoi pouvons-nous encore parler d'un art associé aux charmeurs de cobras alors que l'essentiel de cette culture semble avoir disparu? À mes yeux, la réponse à ces questions ne se trouve pas tant dans la dimension sonore, mais plutôt dans la danse. La survie de la culture kalbeliya réside en effet dans la personnification du cobra: présence de la femme sur scène et ce qu'elle doit représenter par des mouvements qu'elle exécute au son de la musique.

Le regard contextuel de la danse kalbeliya a mis en exergue les différentes adaptations vécues par les artistes de cette communauté. Celles-ci ont fait naître une danse au cœur de l'identité kalbeliya. Nous verrons que les éléments la constituant sont porteurs d'une importante symbolique, qu'ils véhiculent en eux une tradition bien vivante et que cette tradition, par les bouleversements contextuels décrits plus haut, est en pleine évolution.

4. ANALYSE DE LA DANSE KALBELIYA

L'ensemble de mes terrains conjugué au dépouillement systématique de la littérature sur le sujet a permis la constitution de données importantes pour mener à bien l'étape analytique. Ces données ont été recueillies sous forme d'entrevues, de photographies, de vidéos, principalement axés sur le rôle de la danseuse sur scène sans oublier l'observation participante autour des cours de danse auxquels j'ai participé. Deux objectifs étaient visés par ces étapes : décrire exhaustivement de la danse kalbeliya et en saisir l'esthétique (stratégies de production, intentionnalité du geste, jugement de valeur autour de la gestuelle et de l'arrimage avec la musique). Pour ce faire, j'ai partagé la démarche en trois volets: une description des éléments constituant les spectacles de danse (voir chapitre précédent : ethnographie du terrain), une analyse de la gestuelle, ces deux volets menant à la mise en évidence de l'esthétique qui guide la danse kalbeliya.

L'analyse de la gestuelle, ainsi qu'il le sera démontré plus tard, ouvre une porte intéressante sous plusieurs angles, notamment au chapitre de la symbolique du geste ainsi que sur les notions d'*authenticité* et de *tradition* de cette pratique. En effet, comme il le sera démontré, il existe une réelle grammaire corporelle qui permettra non seulement de comprendre la danse, mais aussi de différencier les gestes dits « traditionnels » des gestes issus de la créativité de l'artiste. Nous verrons que ces deux types de gestes seront en dialogue au fil de la performance; qu'ils cohabiteront dans une même chorégraphie. Enfin, je me pencherai sur les conduites d'écoute et d'attente de la danse, à savoir les jugements de valeur autour d'une bonne ou d'une mauvaise exécution de la danse.

4.1. De l'importance de la gestuelle

Lors de mon récent terrain de recherche, j'ai assisté à plus d'une dizaine de spectacles kalbeliya, dont la grande majorité a été filmée ou photographiée. Suite à mes observations sur le terrain, mais aussi lors de la relecture de mes données, j'ai remarqué qu'il existait plusieurs similitudes entre chaque spectacle, particulièrement au niveau de la mise en scène, du choix et de l'ordre des mouvements de danse. Effectivement, j'ai remarqué qu'il existait un *déroulement type* de la danse kalbeliya, basé sur un enchaînement de différents mouvements récurrents et présents d'un spectacle à l'autre.

4.1.1 Mes premières observations : la mise en scène ou le déroulement type d'une danse

La scène est toujours organisée de la même manière : les musiciens sont assis au fond de celle-ci, en rang, mettant ainsi en avant plan les danseuses. Elles arrivent en même temps au son des premières notes de musique et commencent leur danse en tournant sur elles-mêmes dans le sens opposé des aiguilles d'une montre. Après quelques instants, elles s'assoient sur le sol et entreprennent des mouvements de danse avec le haut de leur corps pour éventuellement se lever et poursuivre debout. La façon de bouger le corps semble identique à toutes les danseuses: elles le font de façon très rapide et surtout, font preuve d'une grande agilité dans leurs mouvements.

J'ai remarqué qu'il ne semblait pas y avoir de chorégraphie préparée. La majorité des gestes semblent être initiés par une seule danseuse, donc l'exemple est imité par les autres femmes sur scène. On retrouve donc un *dialogue* entre les artistes: elles sont très attentives l'une à l'autre, soit dans l'initiation du mouvement, soit dans l'imitation.

Vers la moitié de la performance, l'univers de la danse cède la place à des numéros d'acrobatie, eux aussi récurrents à chaque spectacle. Ces numéros consistent à aller

chercher des objets sur scène avec la bouche et les yeux ou par des contorsions du corps, démontrant au public la grande souplesse et l'agilité de l'artiste.

J'ai remarqué un aspect très informel de la danse kalbeliya. En effet, les danseuses, à plusieurs reprises, se parlent entre elles, font signe aux musiciens et même parfois font dos au public pour se parler. La communication est très présente sur scène, par des regards, des signes de mains, mais aussi par des échanges verbaux, et ce même devant l'auditoire. Parfois pour signifier aux musiciens d'accélérer le tempo ou pour annoncer la fin de la danse, les danseuses et les musiciens semblent constamment en communication les uns avec les autres.

Pour annoncer la fin du spectacle, les danseuses, après un signal entre elles, tournent sur place (encore une fois dans le sens opposé des aiguilles d'une montre) et ce, de façon très rapide, déclenchant alors les applaudissements de la salle pour finalement quitter la scène.

Ainsi se déroule la majorité des spectacles kalbeliya. Toutefois, sur un plan plus restreint, il serait faux de dire que chacune de ces prestations est identique. Effectivement, on remarque que toutes les danseuses, bien qu'elles exécutent plusieurs mouvements semblables d'un spectacle à l'autre, en rajoutent de nouveaux, soit en les transformant, soit en les réinterprétant à leur manière.

Face à ces premières observations, j'ai déduit qu'il existe deux types de mouvements : des **gestes récurrents**, présents dans tous les spectacles kalbeliya et d'autres, différents, **singuliers à chaque artiste**. Dans les prochaines pages, je présenterai ces gestes récurrents, leurs origines et détaillerai comment la créativité de l'artiste s'inscrit dans la chorégraphie sur scène.

4.1.2. Les gestes récurrents

Au fil de mes observations sur le terrain et à l'écoute de mes enregistrements vidéo, j'ai recensé sept gestes récurrents. Ces gestes ont la particularité de s'inscrire dans un ordre précis et, à l'exception de quelques-uns seulement, sont exécutés en même par toutes les danseuses sur scène.

J'ai pris soin, dans les prochaines pages, de détailler ces mouvements afin d'en analyser leur symbolique. Il n'existe pas de terme officiel associé à chacun d'entre eux. Or, ces mouvements ont la particularité d'avoir leur signification propre, correspondant à un moment où à une symbolique importante. Ainsi, à des fins pratiques, j'ai personnellement désigné chaque mouvement pour en faciliter la compréhension, chacun de ces titres confirmés comme étant juste aux yeux des danseuses rencontrées.

a) Le « serpent se déroule »

Chaque spectacle commence de la même manière, sans exception : les danseuses arrivent sur scène en tournant très rapidement sur elles-mêmes, faisant ainsi bouger leur jupe sur laquelle se trouvent des centaines de petits miroirs. Selon Sangeeta et Aasha, ce mouvement est extrêmement important, car il représente l'énergie débordante de la danseuse pour le public. D'ailleurs, ce mouvement permet au public de reconnaître rapidement la danse en cours : la danse kalbeliya commence toujours de cette façon.

FIGURE 22 : Danseuse Kalbeliya tournant sur elle-même.



Photo : Rachid Ahmed (Groupe Akhepura)

b) Le « serpent dans le panier »

FIGURE 23 : Sangeeta et sa soeur, Osian, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier

Après avoir tourné sur elles-mêmes, les danseuses s'assoient toutes sur le sol en même temps. Elles commencent à danser, mais uniquement avec le haut de leur corps, leurs jambes et pieds étant immobilisés et cachés par leurs robes. Les danseuses n'arrêtent pas de bouger pour autant : la tête, les bras et les mains sont en constant mouvement. Les danseuses s'observent mutuellement et se font signe afin de déterminer le

moment opportun pour se lever et poursuivre la danse.

c) Les « bras serpent »

Ce mouvement se fait en trois temps, et doit être exécuté tant à gauche qu'à droite du corps. Dans ce cas-ci, les deux bras forment ce qui semble être un serpent dansant de chaque côté de la danseuse : exécutées rapidement, ces trois positions des bras donnent l'illusion d'un serpent qui prend vie aux côtés de l'artiste :

FIGURE 24 : Les « bras serpent », Jodhpur, Inde, 2013.



1.
Crédit photo : M-S. Saulnier.



2.



3.

Ce mouvement est différent des deux autres vus précédemment étant donné que la représentation du serpent ne se fait pas dans un processus de personnification. Effectivement, dans les deux mouvements précédents, c'est la danseuse qui personnifie le

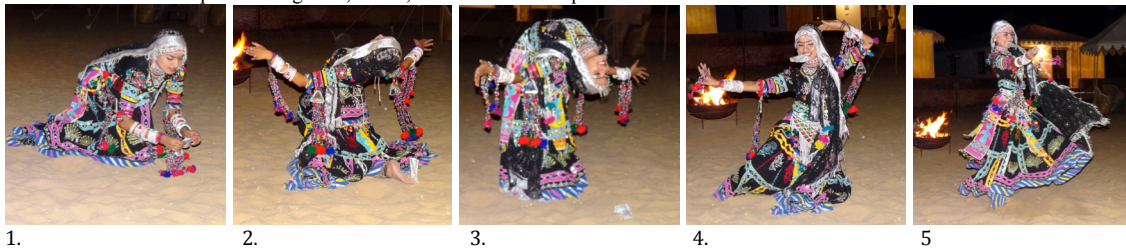
cobra avec tout son corps. Par exemple, si le cobra doit se dérouler de son panier, tout le corps de la danseuse sera impliqué pour représenter cette image. Dans le cas des bras serpent, l'interprète ne bouge presque pas son corps : seuls ses bras s'allient pour représenter, à eux deux, le serpent qui danse au son de la musique.

d) Le « serpent et l'argent »

Ce mouvement est parmi les plus impressionnants des spectacles kalbeliya. Non seulement est-il très apprécié du public (déclenchant toujours des applaudissements dans la salle), mais est aussi très exigeant pour l'artiste. Habituellement, une seule danseuse à la fois exécute ce mouvement pendant que les autres la regardent, immobiles.

La danseuse fixe un billet de banque entre ses orteils, et se positionne dos au public. En penchant son corps vers l'arrière, elle doit attraper le billet entre ses dents pour remonter son corps vers l'avant. Une fois le mouvement exécuté, elle danse quelques instants avec le billet toujours dans sa bouche :

FIGURE 25 : Le « serpent et l'argent », Osian, Inde 2013. Crédit photo : M-S. Saulnier.



Dans un spectacle, ce mouvement se fait en solo : aucune autre danseuse sur scène n'exécutera ce mouvement en même temps que celle qui le fait et personne d'autre ne dansera en même temps. L'attention, donc, est directement dirigée vers l'exécution de ce mouvement. La symbolique du « serpent et l'argent » correspond au premier mouvement acrobatique ici présenté.

e) Le « serpent et les bagues »

Tout comme le mouvement précédent, celui-ci est exécuté par une seule artiste sur scène et les autres la regardent faire, attirant ainsi toute l'attention vers elle. Cette fois-ci, la danseuse doit aller chercher deux bagues sur le sol, comme pour l'argent. Par contre, ce n'est pas avec sa bouche qu'elle doit aller les chercher, mais plutôt avec ses yeux. Il correspond au deuxième mouvement acrobatique :

FIGURE 26 : Le « serpent et les bagues », Jaipur, Inde 2013. Crédit photo : M-S. Saulnier.



En utilisant les muscles de ses paupières, la danseuse récupère les deux bagues et danse un bref instant avec elles sur ses yeux, pour finalement les retirer doucement, créant une vague d'applaudissements dans la salle.

f) La « contorsion du serpent »

Ce mouvement est extrêmement particulier, étant donné qu'il marque un temps d'arrêt dans l'énergie sur scène et l'enchaînement rapide de la chorégraphie. En effet, la danseuse prend son temps pour performer ce mouvement, tout comme les musiciens devant s'adapter à sa vitesse d'exécution. Elle se contorsionne, attrapant son pied avec la main opposée et se le passe par-dessus la tête. Chaque danse kalbeliya contient ce mouvement qui survient vers la fin du spectacle pour impressionner une dernière fois le public avant de quitter la scène. Selon Aasha, ce mouvement est très clair : il marque la présence du cobra dans la danseuse. Habituellement, toutes les danseuses présentes sur scène exécutent ce geste en même temps. Ce mouvement se retrouve à être le troisième numéro d'acrobatie sur scène :

FIGURE 27 : La « contorsion du serpent », Jaipur, Inde 2013. Crédit photo : M-S. Saulnier.



1.



2.



3.



4.

g) Le « serpent qui s'enroule dans son panier »

Chaque artiste sur scène termine sa danse de la même manière qu'elle l'a commencée, c'est-à-dire en reproduisant le mouvement vu en a), soit celui du serpent qui se déroule.

À noter que toutes les danseuses ne quittent pas la scène en même temps; certaines le font après avoir réalisé un mouvement acrobatique, laissant ainsi la chance aux autres de se démarquer.

4.1.3. Les gestes récurrents : une forte symbolique

Chacune de mes vidéos captées sur le terrain a été présentée à mes informatrices qui, à ma demande, ont identifié tous les mouvements de danse et les ont commentés. Deux questions fondamentales ont préalablement émergé à l'analyse de ces gestes récurrents : d'abord, pourquoi ces gestes à chaque spectacle, et toujours dans le même ordre?

Traditionnellement, dans les spectacles de rue, le serpent était transporté dans un panier d'osier, enroulé sur lui-même. Une fois installé et prêt à commencer, le joueur de *pungi* ouvrait le panier et au son des premières notes de musique, le cobra se déroulait pour se lever et ainsi, commencer à « danser ». Dès que le musicien arrêta de jouer, le cobra revenait dans sa position initiale, recroquevillé sur lui-même.

À la lumière de ces quelques précisions, l'ordre des mouvements s'explique aisément : il met en scène les réactions du cobra lorsqu'il était charmé par la musique. En effet, la danseuse a pour mission de représenter clairement le reptile sur scène; en ce sens, elle doit réagir à la musique de la même manière que le faisait l'animal. Voilà pourquoi elle arrive et quitte la scène en tournant : ce mouvement représente le serpent qui se déroule au son de la musique et qui reprend sa position initiale une fois la représentation terminée.

Il en est de même pour le mouvement de contorsion du serpent (mouvement « f »). Le corps du cobra étant très long, il lui arrive souvent de se recroqueviller lorsqu'il est confiné à un petit endroit, comme dans un panier d'osier, par exemple. Donnant l'impression qu'il est « emmêlé » sur lui-même, les danseuses le personnifient par le mouvement de contorsion « f » alors décrit plus haut.

Les mouvements acrobatiques : pour faire réagir le public

À plusieurs informateurs, j'ai demandé quelle était la signification des mouvements d'acrobatie d) et e), soit ceux de l'argent et des bagues. Aasha a répondu « It's good for public. / C'est bon pour le public ». À leur vue, les spectateurs déclenchent des applaudissements nourris dans la salle. La danseuse kalbeliya doit impressionner le public et le faire réagir, de la même manière qu'il réagirait à la vue d'un cobra qui danse : surpris et impressionné par ce qui se déroule devant ses yeux. La danseuse doit donc créer la même sensation chez le public qui la regarde danser.

Pour ce qui a trait plus spécifiquement aux objets utilisés sur la scène, j'ai demandé à mes informateurs si les billets de banque et les bagues avaient une symbolique précise : on m'a répondu que non. Par contre, Loom Nath m'a spécifié qu'au temps où les kalbeliya étaient nomades, ils se promenaient de maison en maison afin de récolter de l'argent et de la nourriture en charmant des cobras. Ce n'était pas au musicien qu'on donnait directement l'argent mais plutôt au reptile. Quoique cette hypothèse ne m'ait été

confirmée, le mouvement d) pourrait à mon avis en être une représentation, la danseuse récoltant un billet de banque avec sa bouche.

Pour ce qui est du mouvement acrobatique e), il ne semble pas y avoir de signification claire quant à la symbolique des bagues. J'ai questionné plusieurs informateurs afin de comprendre pourquoi les bagues avaient été ici privilégiées comme objet dans cette acrobatie, à savoir si ces dernières représentaient, par exemple, les yeux du reptile une fois sur le visage de la danseuse ou même symboliser une alliance entre la danseuse et le serpent. Aux dires de mes informateurs il n'existe aucune symbolique précise à cet effet. Selon Rachid, ce mouvement n'est présent que dans le but que d'impressionner le public : « This move, nothing special, just art. / *Ce mouvement n'a rien de spécial, ce n'est que de l'art.* »

À la lumière de ces informations, j'ai pu en déduire que ces mouvements récurrents, ainsi que l'ordre dans lequel ils sont présentés détiennent un point en commun extrêmement important: ils recréent la pratique de charmer des cobras par la représentation du reptile chez la danseuse.

Ces mouvements partagent un autre point commun essentiel dont j'ai pris conscience lors des entrevues: ils sont considérés **traditionnels** à la danse kalbeliya. Cette considération nous mène à un tournant important dans l'analyse de la gestuelle, car elle est au cœur du discours d'appréciation de la danse kalbeliya chez mes informateurs.

4.1.4. Qu'est-ce qu'un geste « traditionnel »? Discours sur les éléments clés de la danse traditionnelle kalbeliya

Il est apparu au fil de mes entrevues que le concept de tradition renvoyait à plusieurs idées. Basées sur le discours de trois informatrices, les prochaines pages visent à approfondir la définition d'une danse traditionnelle (et de ses gestes) dans l'univers kalbeliya.

Le geste traditionnel : un geste aux caractéristiques singulières

Selon Sangeeta, la danse traditionnelle kalbeliya se distingue de toutes les autres danses du Rajasthan par la vitesse d'exécution des mouvements et par l'agilité qu'elle demande. Ces éléments sont aussi observables dans la musique qui l'accompagne : tempo très rapide et rythme soutenu tout au long de la performance :

Traditional dance is energy, always moving, always dancing. Never stop. Really difficult. Woman body is coming in every way. Traditional step is coming from my mama, from my sister, from my grand-mother. Very very old. Many girls doing other step. Tradition is going down. / *La danse traditionnelle est très énergique, on bouge tout le temps, on danse tout le temps. Nous n'arrêtons jamais. C'est une danse très difficile. Les gestes traditionnels viennent de ma sœur, de ma mère, de ma grand-mère. Ils sont très vieux. Plusieurs filles font d'autres sortes de mouvements. La tradition se perd.* » (Ibid.)

Plusieurs autres éléments clés sont présents dans ce court témoignage. D'abord, Sangeeta décrit la danse kalbeliya traditionnelle comme étant difficile à exécuter : les mouvements sont rapides, et exigent une énergie importante sur scène. Le corps est en constant mouvement « Body is coming in every way ». Lorsqu'on observe les mouvements récurrents de la danse kalbeliya, on remarque qu'effectivement, le corps bouge dans tous les sens, voire dans des positions inconfortables et non naturelles (par exemple, lorsque le dos se cambre vers l'arrière). Cet aspect est particulièrement présent quand les danseuses font des mouvements de contorsion qui impressionnent le public par la grande agilité et la souplesse que leur exécution requiert.

Sangeeta poursuit en soulignant que les gestes traditionnels lui sont venus de sa mère, sa sœur, sa grand-mère. Elle soutient ne jamais avoir eu de leçons de danse, entre autres parce que personne ne lui enseigne, faute de temps. La coutume veut plutôt que les enfants apprennent à danser en regardant et imitant les femmes plus âgées. Les gestes appris de ces femmes seraient, pour cette raison, traditionnels selon Sangeeta.

La dernière phrase de ce court extrait d'entrevue suppose qu'il existerait d'autres types de mouvements à la danse, c'est-à-dire des mouvements non traditionnels. Ceux-ci feraient de plus en plus partie du langage corporel de la danse actuelle. À cette interrogation, Sangeeta a répondu : « There's many kalbeliya steps. I'm just doing traditional step. / *Il existe beaucoup de gestes kalbeliya. Moi, je ne fais que les gestes traditionnels* ». Nous pourrions ici en déduire qu'on retrouve, dans la gestuelle courante kalbeliya, des gestes traditionnels et d'autres qui ne le sont pas.

Un geste est traditionnel par son origine

Selon Aasha comme pour Sangeeta, les mouvements traditionnels sont tous des mouvements appris dans leur jeunesse en regardant danser des femmes plus âgées: « *No teaching, no class no nothing. Just looking and then, dance. / On ne me l'a jamais enseigné, je n'ai jamais eu de leçon, rien. J'ai seulement observé pour savoir danser* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 20/10/13). Aussi a-t-elle confirmé que les sept mouvements récurrents répertoriés étaient traditionnels car ils sont connus par l'ensemble des danseuses. De plus, ces mouvements différencient la danse kalbeliya des autres danses de la région par leurs caractères rapides et énergiques.

Aasha a rajouté que l'origine de ces mouvements atteste leur traditionnalité : ils ont tous été inventé par Gulabi Saper, la mère de la danse kalbeliya : « *She's pure of kalbeliya dance / Elle a inventé la danse kalbeliya.* » Cette nouvelle information définit davantage ce qu'est la danse dite *traditionnelle*: les gestes récurrents sont traditionnels par leur origine, soit provenant de Gulabi Saper, la femme considérée comme étant la mère de la danse kalbeliya et donc, celle qui aurait inventé ces mouvements.

Un geste traditionnel : un geste inspiré du cobra

Cette dernière information fut validée lors de ma rencontre avec Gulabi, confirmant que les gestes traditionnels proviennent directement de ses premières performances, durant sa jeunesse :

I'm mama of this dance. It's god gift, not learning any place. Mama had teach me some dance, my papa played *pungi* with snake. Learning from snake, mama and papa. / *Je suis la mère de cette danse. C'est un don de dieu, je ne l'ai apprise nulle part. Ma mère m'a enseigné quelques pas de danse, et mon père jouait du pungi avec des serpents. J'ai tout appris du serpent, de ma mère et de mon père.* (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/13)

Gulabi explique que la danse kalbeliya est inspirée principalement de la motion du cobra. Ainsi, la danse traditionnelle kalbeliya se démarque des autres danses de la région par ce qu'elle doit représenter, et les mouvements traditionnels kalbeliya en est la preuve : ils permettent à la danseuse de personnifier le cobra soit par certaines parties de son corps, soit par son corps en entier.

*

À la lumière de ces informations, nous pouvons déduire que les mouvements traditionnels de la danse kalbeliya partagent deux points en communs : leur origine et leur symbolique (soit la représentation du cobra).

Nous pouvons aussi en déduire que le transfert de savoir-faire se fait par observations et par mimétisme : ainsi, les danseuses que j'ai rencontrées ont incorporé ce langage corporel de leurs mères et des femmes plus âgées de leur communauté. Un geste traditionnel est un geste connu et reconnu comme étant kalbeliya : il n'appartient pas seulement à une danseuse, mais est présent dans la majorité, voire même la totalité des spectacles. L'origine d'un geste constitue la référence ultime à sa «traditionnalité». Ainsi, s'il a été créé par Gulabi Sopera, il est maintenant intégré au langage corporel de la

majorité des artistes et ce, depuis plusieurs années. C'est pourquoi on le qualifie de geste *traditionnel*.

Cette définition du « geste traditionnel » maintenant bien établie fait jaillir de nouvelles questions : Sangeeta a précisé qu'on retrouvait des gestes non traditionnels sur scène. En quoi se démarquent-ils des autres? Pourquoi sont-ils présents dans les chorégraphies de certaines danseuses? Pour répondre à ces questions, il importe de saisir les éléments clés entourant la définition d'un geste non traditionnel et les processus de création des artistes dans les spectacles de danse kalbeliya.

4.1.5. Les gestes non traditionnels ou la signature singulière de l'artiste

Comme nous venons de le voir, il existe des gestes traditionnels et la coutume veut que ces gestes soient présents dans tous les spectacles. Les artistes qui exécutent cette danse proviennent toutes de la même caste, vivent dans des conditions similaires et leur savoir dansant leur a été inculqué relativement de la même manière. Or, ces danseuses réussissent à se démarquer l'une de l'autre. Par leur présence sur scène, leur charisme, mais plus que tout par leur signature personnelle : soit leur façon de personnaliser ces gestes traditionnels et de les agencer avec des mouvements empruntés ou issus de leur créativité.

Nous pourrions décrire un geste « non traditionnel » comme étant l'opposé d'un « geste traditionnel ». Ainsi, dans sa définition première, un mouvement est perçu comme non traditionnel lorsqu'il ne fait pas partie des mouvements connus de tous, lorsqu'il n'est interprété que par une seule danseuse et lorsqu'il découle d'une origine autre que celle des Kalbeliya. Ces mouvements et gestes issus de la personnalité de l'artiste ne sont pas exécutés au hasard et à n'importe quel moment. Comment s'inscrivent-ils alors dans les chorégraphies kalbeliya et quelles sont les raisons qui poussent les danseuses à créer de nouveaux mouvements? Comment la créativité se profile-t-elle ou s'harmonise-t-elle avec la tradition? Dans les prochaines pages, nous trouverons réponse à ces questions par

la mise en évidence de différents éléments importants constituant le cadre de la création dans la danse kalbeliya.

Le moment opportun pour créer sur scène

La créativité est au coeur de la danse kalbeliya et cette créativité s'exprime de deux façons : bien entendu par la création de nouveaux mouvements, mais aussi par l'improvisation et l'absence de chorégraphie établie d'avance entre danseuses. Lors d'une prestation kalbeliya, il se crée une véritable symbiose entre les musiciens, les danseuses et le public. La scène devient un véritable espace de création, un espace relationnel basé sur l'improvisation. Nous verrons ici que ce ne sont pas toutes les danseuses qui improvisent ou qui créent de nouveaux mouvements, et qu'elles ne le font pas n'importe quand.

Aussi j'ai remarqué que ces types de créations (choix de mouvements et création de mouvements) appartenaient à deux moments différents dans le spectacle. L'extrait audio no1 (annexe 2) a été capté lors d'un spectacle kalbeliya le 23 octobre 2013. On y entend les musiciens jouer une chanson traditionnelle *Kaleo*. Durant la première moitié de la performance (de 0: 00 à 5: 14) le rythme est rapide, énergique. À ce moment, toutes les danseuses sont sur scène et exécutent ensemble des mouvements traditionnels, c'est-à-dire la liste de mouvements récurrents répertoriés plus haut. À partir de 5:15 min, l'ambiance sur scène se transforme: la danse laisse tranquillement sa place aux mouvements acrobatiques. Il ne reste sur la scène que les danseuses les plus expérimentées.

C'est durant cette deuxième partie du spectacle que la créativité de l'artiste, ainsi que sa signature personnelle, apparaît dans la danse. Nous verrons que la danseuse qui déroge des mouvements traditionnels est habituellement la plus expérimentée, celle que j'ai appelée : la *chef de chorégraphie*. Durant la première partie, elle dictera aux autres les différents mouvements traditionnels et choisira l'ordre et la durée dans laquelle ils

apparaîtront. En deuxième partie, elle exécutera les mouvements d'acrobatie les plus difficiles et c'est durant l'exécution de ces mouvements de création qu'on verra apparaître, sa signature singulière.

- La chef de la chorégraphie

Comme dit plus tôt, il n'existe pas de chorégraphie fixe de la danse kalbeliya, mais bien seulement un ordre dans lequel certains mouvements traditionnels doivent s'inscrire. L'enchaînement de mouvements constituant la danse kalbeliya traditionnelle s'exécute par une écoute active des danseuses présentes sur scène. La chef de chorégraphie initie un mouvement qui sera reproduit par les autres. Il existe donc, à ce moment, un espace d'attention mutuelle entre les danseuses. Or, cet espace ne comprend, à ce moment, que des gestes traditionnels : ainsi, personne ne dérogera de la tradition durant ces moments de mimétisme sur scène.

Dans l'extrait vidéo no2 (annexe 3), on peut voir trois danseuses sur scène : de gauche à droite, la danseuse A, B et C. Dans ce cas-ci, on peut remarquer que la danseuse A initie chaque mouvement ancestral, qui sera reproduit par les deux autres sur scène. Cet extrait démontre non seulement qu'il n'y a qu'une seule femme qui décide de l'enchaînement des gestes, mais que c'est la plus âgée du groupe. Dans ce cas-ci, c'est Aasha, la danseuse A, qui entreprend chaque mouvement.

Dans la vidéo no3 (annexe 4), on retrouve à nouveau Aasha (à droite) avec une danseuse plus âgée qu'elle, à gauche. Ce n'est cette fois-ci pas Aasha qui initie les mouvements comme dans l'extrait précédent, mais plutôt l'autre danseuse, cette dernière ayant plus d'expérience. Celle décidant la chorégraphie est celle que j'ai nommée : la *chef de chorégraphie*.

À ce stade, nous pouvons conclure que les mouvements sont initiés par une danseuse, et qu'il n'y a pas de chorégraphie décidée à l'avance. Les plus jeunes imitent la plus expérimentée sur scène, cette dernière initiant uniquement les mouvements ancestraux

présentés plus haut. Je me suis questionnée face à ce choix : pourquoi la danseuse expérimentée ne montre-t-elle que des mouvements traditionnels? Pourquoi ne présente-t-elle pas de nouveaux mouvements? Pour répondre à cette question, il faut démystifier la mission de la danse kalbeliya : à mon avis elle se divise en deux parties, chaque spectacle offrant une expérience en deux temps au public.

- Un spectacle en deux temps

La réponse à cette question serait, à mes yeux, d'ordre purement pratique étant donné qu'au moment où toutes les danseuses sont sur scène, le rythme de la musique est très rapide, voire, trop rapide pour pouvoir s'adapter à un mouvement inconnu devant le public. Plus que tout, les prestations kalbeliya ont deux missions sur scène : représenter le cobra par la danse, mais aussi impressionner et divertir le public. La danse kalbeliya est donc divisible en deux parties :

- La **première**, lorsque toutes les femmes forment ensemble des mouvements traditionnels sur scène. Dans chaque spectacle, elles exécutent en même temps des mouvements connus par le public, ayant pour but de représenter le cobra. Ils se distinguent par leur rapidité d'exécution et leur agilité. Durant cette première partie, la musique est d'un tempo rapide.
- La **deuxième** partie de la danse est bien différente. À cette étape-ci, les danseuses moins expérimentées ont quitté la scène, laissant une ou deux artistes tout au plus avec le public. Ces dernières restent dans le but d'exécuter les mouvements les plus difficiles : les mouvements acrobatiques des bagues, de l'argent et de la contorsion du serpent. Comme la danseuse est seule sur scène, elle peut se permettre d'improviser dans sa gestuelle puisqu'elle n'est plus responsable des autres danseuses.

On constate alors que ce spectacle, divisé en deux parties différentes, vise deux buts distincts : dans le premier segment, les danseuses doivent **présenter** la danse kalbeliya

par des mouvements traditionnels afin de faire découvrir au public la danse et musique de leur culture. La musique interprétée par les musiciens est alors conforme aux caractéristiques sonores kalbeliya : exécution rapide, continue, véhiculant une énergie joyeuse. De plus, durant cette première partie, la chanson jouée sur scène est habituellement une chanson traditionnelle, la pièce *Kaleo* présentée dans chaque spectacle. Les paroles sont généralement respectées jusqu'à la deuxième moitié du spectacle.

La deuxième partie du spectacle est différente : la tradition kalbeliya ayant maintenant été présenté, les danseuses cherchent à **impressionner le public** en rappelant non pas comment le serpent peut danser, mais plutôt comment il peut bouleverser par sa seule présence et par son agilité: la danseuse doit faire réagir le public, et les musiciens participent en improvisant, en suivant les gestes de la danseuse et en s'adaptant à ses mouvements. Le tempo de la musique est beaucoup plus lent, et les musiciens improvisent au tempo avec lequel la danseuse exécute ses mouvements. Enfin, cette deuxième partie du spectacle permet de transcender le geste ancestral, voire de favoriser la mise en évidence du talent et de la créativité singulière de la danseuse.

Discours sur la créativité : pourquoi créer de nouveaux mouvements?

Le concept de signature musicale, tel que proposé par Desroches (2014), m'apparaît ici pertinent, étant notamment présenté comme un apport personnel de l'artiste, d'une influence en deux temps: d'un côté de la culture que la danseuse porte en elle, et de l'autre côté, de ses goûts personnels. Nous verrons dans les discours de différentes danseuses que la signature personnelle de chacune d'elles s'inscrit par différents critères : parfois pratiques, parfois esthétiques. Afin de faire le point sur la création dans la danse kalbeliya, nous analyserons le discours de trois de mes informatrices principales sur leur processus créatif et les raisons qui les poussent à sortir du cadre de la danse traditionnelle.

a) L'adaptation comme outils de création

Pour Sangeeta, l'ajout de nouveaux mouvements dans sa gestuelle s'explique uniquement par une volonté d'adaptation à une situation la forçant à le faire. Cette adaptation est de deux ordres : le premier, si la musique est inadéquate à la danse kalbeliya, et l'autre, physique, en fonction de l'état de santé de la danseuse.

Lors de son entrevue, Sangeeta a expliqué que les danseuses sont parfois forcées de déroger à certains gestes traditionnels. Ces gestes ont été créés pour être exécutés sur un tempo rapide, caractéristique principale de la danse kalbeliya. Or, avec l'absence de musiciens kalbeliya sur scène, la disparition du *pungi* au profit d'instruments musulmans et par l'alternance constante de différents instrumentistes sur scène, la musique accompagnant la danse traditionnelle kalbeliya est souvent amenée à changer. Parfois, le tempo devenu beaucoup trop lent en raison de tous ces éléments, la danseuse n'a d'autres choix que d'adapter sa gestuelle en conséquence. Pour ce faire, Sangeeta emprunte certains mouvements à un répertoire dansé plus lent, comme, dans ce cas-ci, à la danse classique indienne, le kathak :

Sometime, when music is slow, I do this move, it's indian dance so it's ok. Kathak is classical dance, so people enjoy also. For me, kathak is boring because too slow. But hands are moving same then kalbeliya dance so looking nice. / *Parfois, quand la musique est lente, je fais ce mouvement, c'est de la danse indienne alors c'est ok. Le kathak est de la danse classique alors les gens apprécient. Moi je trouve ça ennuyeux, car c'est trop lent. Mais les mains bougent comme dans la danse kalbeliya alors ça fait joli.* (Entretien avec Sangeeta, traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 30/10/13)

Pour Sangeeta, la connaissance sommaire du kathak et sa réinterprétation dans la danse kalbeliya réside dans le fait que la danseuse a uniquement observé puis incorporé certains mouvements à son répertoire : « Gypsies they look and they learn. No need to do class or teach. / *Les Gitans regardent et apprennent. Nous n'avons pas besoin de cours ou de leçon de danse.* » Sangeeta, donc, emprunte à la danse classique indienne certains mouvements de base, lors que le tempo de la musique est trop lent pour y exécuter des mouvements de danse kalbeliya.

Elle le fait aussi lorsqu'elle en ressent le besoin physique, comme, par exemple, lorsqu'elle est fatiguée. Effectivement, quand j'ai rencontré Sangeeta durant mon terrain en octobre 2013, elle était enceinte de trois mois et déjà, elle éprouvait de plus en plus de difficulté à faire les mouvements acrobatiques qu'exige la danse kalbeliya. Elle se fatiguait plus rapidement qu'à l'habitude, et n'avait, selon elle, pas suffisamment d'énergie pour danser adéquatement en comparaison aux autres danseuses. Dans ces cas de fatigue, il lui arrivait de faire des mouvements de danse classique, afin de réduire la difficulté sur scène, mais aussi pour faire comprendre aux musiciens de diminuer un peu le tempo de la musique :

The dancer, she choose, the musicians have to pay attention. If dancer tired, she make sign to musicians to go slow a little, and when she wants to quit, they will play faster so that she can leave by doing the round move. / *La danseuse, c'est elle qui décide et les musiciens doivent l'observer. Si elle est fatiguée, elle n'a qu'à faire un signe aux musiciens pour qu'ils ralentissent le tempo de la musique et si elle veut quitter, ils augmenteront de nouveau le tempo pour qu'elle puisse quitter en tournant sur elle-même.* (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 30/10/13)

À la lumière de ces explications, on comprend que la danseuse a un pouvoir décisionnel important sur scène : elle dicte aux musiciens le tempo désiré en fonction de son état de fatigue. Pour ces raisons, un spectacle n'a jamais de durée précise: il se termine quand toutes les danseuses ont quitté la scène, donc lorsqu'elles sont toutes fatiguées. Le plus souvent, c'est la plus expérimentée qui reste jusqu'à la fin pour faire les mouvements les plus difficiles, comme celui de l'argent, des bagues et de la contorsion du serpent (mouvements acrobatiques).

Sangeeta n'est pas la seule à adapter sa danse en fonction des musiciens. Aasha aussi le fait, mais pour s'adapter aux sonorités musulmanes dans l'instrumentarium:

Before, we danced with only kalbeliya musicians. We did kalbeliya danse : no problem. But now we dance with muslim musicians. Kalbeliya dance : big problem. So I do some bellydance step. Music is changing, so why the dance is not changing? / *Avant, on dansait avec des musiciens kalbeliya. Nous faisions de la danse kalbeliya : il n'y avait pas de*

problème. Mais maintenant, nous dansons avec des musiciens musulmans. Avec de la danse kalbeliya, ça crée des problèmes. C'est pourquoi je fais un peu de danse du ventre. La musique change, alors pourquoi la danse ne change-t-elle pas? (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 20/10/13)

Dans ce cas-ci, la danse du ventre participe, selon elle, de façon harmonieuse à la musique présente sur scène.

b) La création pour répondre à des goûts personnels

Pour Aasha, l'ajout de la danse du ventre ne s'inscrit pas seulement dans une adaptation à la musique sur scène: elle le fait aussi parce qu'elle aime particulièrement cette danse. Aasha n'hésite pas à insérer des mouvements appris d'autres cultures dans sa gestuelle, tant que ceux-ci s'harmonisent aux mouvements kalbeliya.

Dans l'extrait vidéo no4 (annexe 5), on voit Aasha seule sur scène, s'apprêtant à exécuter un mouvement traditionnel kalbeliya, celui de la contorsion du serpent. À des fins d'analyse, j'ai divisé cet extrait en trois parties :

- A) La danseuse est au sol. Prépare l'exécution du mouvement de « contorsion du serpent ». (de 1 à 21 sec.)
- B) La danseuse exécute le mouvement. (22 à 40 sec.)
- C) La danseuse se lève et poursuit la chorégraphie. (41 à 50 sec.)

En A et en C, nous verrons que la danseuse insère des mouvements non traditionnels afin de préparer et terminer l'exécution de la « contorsion du serpent ». En A, on remarque deux mouvements distincts : d'abord des mouvements de bras conjoints allant de haut en bas, de pair avec le joueur de *dholak*, lequel marque avec son instrument les moments où la danseuse descend ses bras vers le bas de son corps avant de les remonter et recommencer son mouvement. Nous apprendrons plus tard que ce mouvement est emprunté du *flamenco*. Par la suite, la danseuse bouge sa poitrine de façon saccadée, au

rythme relativement lent de la musique pendant quelques secondes. Ce mouvement est inspiré, voire emprunté de la **danse du ventre**.

En **B**, la danseuse exécute le mouvement de « contorsion du serpent » de la façon traditionnelle, c'est-à-dire en agrippant son pied de la main opposée et en le faisant passer au-dessus de sa tête.

Une fois la « contorsion du serpent » terminée en **C**, le rythme de la musique s'accélère et la danseuse bouge ses bras, rappelant les « bras serpent ». Par la suite, elle fait onduler ses bras en créant de petits triangles avec ses doigts, les faisant passer devant son visage pour revenir rapidement au mouvement de bras *kalbeliya* traditionnel. Entre deux mouvements traditionnels *kalbeliya* (les bras serpent) la danseuse a inséré un mouvement de danse **Bollywood**.

Après avoir visionné ce court extrait avec la danseuse en question, j'ai obtenu confirmation que les mouvements de danse présents en **A** et **C** provenaient effectivement d'autres cultures, soit du *flamenco*, de la danse du ventre ainsi que de la danse *Bollywood*. Ces ajouts s'expliquent dans ce cas-ci, par les goûts

personnels de l'artiste. Par ailleurs, on peut voir sur la figure 28 qu'Aasha n'a pas seulement ajustée sa danse à ses préférences, elle l'a aussi fait à travers son costume : sur le devant de la danseuse, on remarque une ceinture de *baladi*, morceau du costume traditionnel des danseuses du ventre. Ce morceau est censé, en théorie, être porté au niveau des hanches afin d'accentuer par ses sonnailles chaque mouvement du bassin. Or, Aasha ici en fait une tout autre utilisation. Posé sur son ventre et sous ses perlage *kalbeliya*, il sert uniquement d'ornement, comme bijou ou parure afin de compléter son costume.

FIGURE 28 : Entre la ceinture de perles que la danseuse porte à la taille et les motifs sur sa poitrine, on remarque une ceinture de *baladi*, ornée de petits médaillons argentés. Jaipur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Aasha dit avoir été initiée au *flamenco* lors d'un festival de musique gitane il y a trois ans dans la ville de Jodhpur. Ainsi, lorsqu'elle en a l'occasion, elle parsème sa chorégraphie de différents mouvements *flamencos*. Non seulement Aasha les trouve jolis, mais encore elle apprécie que ceux-ci s'intègrent bien aux mouvements kalbeliya par leurs origines gitanes : « *Flamenco and bellydance are gypsy dance. We Kalbeliya are gypsy, so it's ok. / Le flamenco et la danse du ventre sont des danses gitanes. Nous, les Kalbeliya, nous sommes des Gitans alors c'est ok.* » Pour Aasha, l'ajout de mouvements *flamencos* et de la danse du ventre ne vient donc en rien trahir la tradition kalbeliya étant donné que ces danses sont d'origine gitane. Pour elle, l'importance de la tradition ne se situe donc pas nécessairement dans l'origine de la caste, mais plutôt dans la grande famille auxquels les mouvements appartiennent : celle des Gitans.

Pour ce qui est du mouvement *Bollywood* présent entre les secondes 44 et 49, Aasha ne m'a pas donné d'explication autre qu'elle trouvait que c'était joli et que le public appréciait ce genre de mouvement vu la popularité de la danse *Bollywood* partout en Inde.

Ce court extrait fut par la suite analysé et commenté par Sangeeta et sa sœur, Indu. Chacune a identifié les mouvements de danse du ventre et de *Bollywood*. Elles ont dit apprécier grandement ces danses et même, en connaître quelques mouvements. C'est d'ailleurs de cette manière qu'elles furent en mesure de les identifier. Sangeeta a poursuivi en précisant que ces mouvements ne respectaient pas la tradition kalbeliya, car ni les danseuses de *Bollywood* ni les danseuses du ventre n'étaient de la caste des charmeurs de serpents. Ces mouvements, pour elle, ne s'intégraient donc pas à la danse kalbeliya.

Par la suite, je lui ai demandé de commenter le mouvement de *flamenco* (de la seconde 6 à 13). À ma grande surprise, elle a répondu que c'était un mouvement traditionnel kalbeliya, « (...) because hands are moving like snake, you see? Really fast, so much energy. / (...) parce que les mains bougent comme des serpents, tu vois? Très vite, et avec beaucoup d'énergie. » Ainsi, un mouvement de flamenco a été identifié comme étant un

mouvement traditionnel à la danse kalbeliya par deux critères : sa rapidité d'exécution, ainsi que la manière de bouger les mains. Nous reviendrons plus en détail sur cette observation importante.

c) La créativité pour capter l'attention du public

Jusqu'à présent, nous avons vu que les danseuses kalbeliya enrichissent leur chorégraphie par des emprunts à d'autres champs de la danse (indienne ou pas) dans le but d'adapter leur gestuelle en fonction de leur fatigue, de la musique ou de leurs goûts personnels. Nous avons vu jusqu'à présent uniquement des cas *d'emprunt* de mouvements. Voyons maintenant un exemple de *création* de mouvements.

Dans le vidéo no 5 (en annexe 6), on voit la danseuse A, à gauche du vidéo, s'apprêtant à exécuter un mouvement d'acrobatie (celui de l'argent). La danseuse B, Aasha, est dans la

partie passive de la danse, c'est-à-dire qu'elle donne toute l'attention à la danseuse A qui exécutera le mouvement.

FIGURE 29 : Extrait de vidéo : Aasha crée le cou gonflé du serpent avec sa robe lors d'un mouvement acrobatique. Jodhpur, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

on voit autre chose : la danseuse B (Aasha) s'installe derrière la danseuse A, agite les pans de sa robe durant l'exécution de son mouvement (entre 0 :46 et 1 :15 sec.).

La coutume veut que la danseuse qui exécute le mouvement d'acrobatie le fasse seule, et que les autres danseuses aient quitté préalablement la scène. Si elles y sont toujours, ses dernières peuvent danser, mais discrètement, afin de ne pas faire détourner l'attention du public. Dans l'extrait vidéo,

Sur une totalité de dix enregistrements vidéo, ce mouvement n'apparaît que deux fois. Dans les deux cas, c'est Aasha qui le produit, laissant présumer que ce geste n'est pas traditionnel mais plutôt issu de sa créativité. À cette interrogation, elle a répondu : « Not traditional. That move is mine. It's nice, no? Less boring for public. With my dress, I do

the head of the snake. / *Non, ce mouvement est le mien. C'est beau, non? C'est moins ennuyeux pour le public. Avec ma robe, j'imité la tête du cobra.* » (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 23/10/2013).

On comprend ici qu'Aasha, pour enrichir le mouvement acrobatique de la danseuse A, reproduit avec sa jupe le cou gonflé du cobra. Ainsi, l'expérience offerte au public serait, selon ses critères, plus agréable, et la représentation du serpent sur scène, plus évidente.

Aasha explique que les mouvements traditionnels sont toujours présents d'un spectacle à l'autre, et que cette redondance peut devenir ennuyeuse pour le public. Elle précise qu'en ajoutant des mouvements nouveaux et en accentuant la présence du serpent sur scène, il n'est pas rare de voir le public réagir de façon positive. Selon elle, la réaction du public est cruciale: si on essaie un geste et qu'il fait réagir le public de façon positive, alors il n'y a aucune raison de ne pas le refaire à nouveau.

*

À la lumière de ces différents témoignages se dessine une conclusion : la création de nouveaux mouvements et l'emprunt à différentes danses sont courants dans l'exécution de la danse kalbeliya. Nous avons effectivement vu qu'il existe plusieurs raisons d'ajouter de nouveaux mouvements: la musique inadéquate à l'exécution de mouvements traditionnels kalbeliya, la fatigue de la danseuse ou tout simplement pour répondre à des goûts personnels et aux attentes de l'assistance. Dans tous les cas, la personnalité de l'artiste resplendit dans ces gestes : chacune réussit à singulariser sa danse par sa créativité et ce, malgré le cadre relativement strict de cette tradition dansante.

4.1.6. Entre tradition et création : Entretien avec Gulabi Sopera

L'entretien avec Gulabi Sopera avait un but précis : démystifier davantage ce qui constituait l'essence d'un mouvement traditionnel kalbeliya. Étant considéré par plusieurs comme la mère de cette danse, donc comme la référence ultime, plusieurs thèmes ont émergé de son discours, majoritairement autour de la tradition ancestrale, de la création ainsi que de l'origine des mouvements de danse kalbeliya.

La danse kalbeliya selon Gulabi Sopera : une tradition qui se perd

Gulabi a émis des critiques plutôt sévères portant sur la tradition et sur le relâchement de la culture gitane indienne chez les jeunes artistes. Ainsi, Gulabi n'a pas tant critiqué l'exécution des mouvements traditionnels des jeunes danseuses, que leur créativité, prétextant que la signature personnelle des artistes d'aujourd'hui était produite au détriment de la tradition, cette dernière ayant tendance, croit-elle, à s'effriter de plus en plus: « Now the girls are doing good dance but many things are missing. Like accent, jewellery. / *Maintenant, les filles font une belle danse, mais plusieurs éléments sont manquant. Par exemple des mouvements, des bijoux.* » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/13). Selon elle, les jeunes artistes empruntent aux autres danses sans comprendre l'essence de la danse kalbeliya. Elle m'a donné comme exemple la danse du ventre : de plus en plus de jeunes danseuses ajoutent des éléments de cette danse dans les spectacles kalbeliya. Selon Gulabi, ce choix de mouvements constitue une erreur, étant donné qu'il fait bouger le corps de façon saccadée, à l'inverse de la tradition kalbeliya : d'aucune manière, il ne représente les ondulations naturelles du serpent. Ce dernier bouge de façon fluide, ses mouvements sont ronds, jamais saccadés.

La danse est en constante évolution, et il en est de même pour la musique. Gulabi Sopera a inventé la chanson nommée *Kaleo*, maintenant interprétée dans chaque spectacle de danse kalbeliya. Dans l'extrait audio no2 (annexe 7), on peut entendre une interprète la

chanter de la manière traditionnelle, c'est-à-dire avec des instruments kalbeliya, ainsi qu'avec les paroles originales (enregistrement Thierry Robin, 1999) : « This song my song. My dream, my word, those words are mine. / *Cette chanson c'est ma chanson. Mes rêves, mes mots, ces mots sont les miens* ». Aujourd'hui, il est rare d'entendre cette chanson interprétée de la manière traditionnelle sur scène : la femme chanteuse ayant été remplacé par un chanteur et les instruments traditionnels kalbeliya remplacés par des instruments musulmans, la sonorité de la danse kalbeliya s'en voit, par le fait même, complètement transformée :

I'm never dancing with *harmonium*. (...) new generation of girls don't like *pungi* because they want to be with the *langas* and *manganiyas*. And they are making program only for singing, not dancing. / *Je ne danse jamais au son de l'harmonium. (...) La nouvelle génération de filles n'aime pas le pungi parce qu'elles préfèrent être avec les langas et les manganyars [Gitans musulmans]. De plus, ces derniers font des spectacles seulement pour le chant, pas pour la danse.* (Traduction de l'auteur, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/13).

Selon Gulabi, se serait un laxisme de la transmission des savoir-faire qui expliquerait pourquoi certaines danseuses ajoutent des mouvements ne respectant pas la tradition: « Traditional is going down. Girls don't take care of tradition, this way I'm making a school, very soon I teach proper dance, proper discipline, dress, jewellery. / *La tradition se perd. Les filles ne font pas attention à la tradition, c'est pourquoi je dois faire mon école, bientôt je vais enseigner la bonne danse, la bonne discipline, le bon costume et bijoux* » (Ibid.) Selon Gulabi, une école de danse kalbeliya viendrait assurer la tradition dansante de sa culture car plusieurs éléments importants et fondamentaux se perdent et disparaissent dans la transmission du savoir par l'oralité :

Many thousand girls, many thousand Gulabi are coming. Keep proper, very important. Othewise, I show it too my dauther, other girls taking, but taking half dance, half discipline, after this new girl is coming : taking like 25%, after 10%, after 5%, after no dance. I'm not happy. / *Il y a des milliers de petites filles qui veulent être des Gulabi. Il faut préserver la danse. Il faut la faire adéquatement. Sinon : j'enseigne la danse à ma fille, une autre la regarde et en prend la moitié. Une autre la regarde et ne prend que 25%, puis 10%, puis 5% et puis rien. Je ne suis pas heureuse.* (Ibid.)

Selon elle, les jeunes filles se sont approprié la tradition kalbeliya et l'ont transformé en l'éloignant de ces caractéristiques traditionnelles. Non seulement les mouvements ne respectent plus l'essence kalbeliya, mais les jeunes danseuses acceptent à tort que l'instrumentarium sur scène soit transformé, un élément allant à l'encontre de la tradition kalbeliya.

Ces affirmations soulèvent plusieurs questions: Gulabi improvise-t-elle dans sa danse? Puisque la tradition est si importante pour elle, se permet-elle de sortir du cadre des mouvements traditionnels pour créer elle aussi de nouveaux mouvements? Plus que tout, pourquoi sa danse est-elle plus traditionnelle, du moins considérée comme plus traditionnelle que celle des autres danseuses sur scène?

La création selon Gulabi Sapera : un cadre à respecter

À une question portant sur ce qui différenciait le plus sa danse face à celles des autres danseuses, Gulabi a répondu : « My dance is regular. » *Regular*, ici, recouvre un sens important. Le terme *regular* ne fait pas référence au terme « régulier » comme il en est en français. Il doit être ici entendu et compris dans son sens connu en *hindi* et en *marwari*, faisant référence davantage à l'authenticité, à la bonne façon de faire, à la manière originelle d'exécuter un geste. Selon elle, l'authenticité de la danse kalbeliya ne se trouve pas dans une danse figée et sans création : au contraire, elle m'a dit : « My dance, no fix accent. / Dans ma danse, il n'y a pas de mouvement déterminé. » Elle a rajouté qu'elle inventait constamment de nouveaux mouvements dans chacun de ses spectacles, et que ceux-ci étaient différents d'une fois à l'autre. Par contre, son corps répond, dit-elle, à la représentation du serpent : elle tourne sur elle-même, bouger son corps dans tout les sens avec une grande agilité, et ce, sur un tempo très rapide.

La création constitue un élément au cœur de sa danse. À un point tel où elle précise ne jamais savoir d'avance quand elle arrêtera de danser étant en transe durant ses moments de création : « God is giving me a special feel. I'm going very deep inside. Takes time to

come back. / *Dieu m'attribue une énergie spéciale. Je vais très loin en moi et je prends beaucoup de temps à en revenir.* » Durant ces moments de création sur scène, elle ne prépare rien d'avance et surtout, n'emprunte jamais à une autre culture.

J'ai présenté à Gulabi les différents gestes récurrents et traditionnels répertoriés (voir points 4.1.2) et lui ai demandé de me dire si elle les faisait toujours dans ses chorographies. Elle a confirmé toujours commencer et finir en tournant, mouvement qu'elle a inventé et nommé *chakri* (signifiant « roue » en *hindi*). Elle fait toujours les « bras serpents » la « contorsion du serpent ». Pour elle, ces gestes sont sacrés, car ils personnifient le cobra sur scène. À mon étonnement, Gulabi a dit ne jamais faire les mouvements appelés « de l'argent » et « des bagues » : « (...). this is not traditional. I'm never doing. / *Ces mouvements ne sont pas traditionnels. Je ne les fais jamais.* »

Cette information est surprenante, étant donné qu'ils sont maintenant considérés comme traditionnels chez les autres danseuses kalbeliya, unanimement confirmées que ces mouvements provenaient de Gulabi. « If people ask me, I can do one time. But after I'm not feeling good because this is not mine. Now girls always do them. I don't know why. / *Si on me le demande, je peux le faire, mais une seule fois. Après par contre, je ne me sentirais pas bien parce que ces mouvements ne viennent pas de moi. Maintenant les filles le font toutes. Je ne sais pas pourquoi.* » Ce passage me paraît très intéressant car il vient ébranler certains faits établis trop tôt au niveau de la traditionnalité des gestes récurrents. Nous y reviendrons dans les prochaines pages.

4.1.7. Une esthétique de l'authenticité?

Suite aux discours de mes informatrices, plusieurs questions ont émergé, m'obligeant à interroger davantage les notions de tradition et de création dans la danse kalbeliya: ces deux éléments forment-ils, à eux deux, une incohérence à la danse kalbeliya? Chose certaine, il est maintenant juste de prétendre que chaque danseuse réussit à transformer la danse à sa manière, à poser sa signature personnelle dans une chorégraphie kalbeliya: soit

en adaptant un mouvement, en ajoutant un mouvement d'une autre culture, ou tout simplement en créant un nouveau.

À la lumière de mes différentes entrevues et des éléments clés qui en ont découlé, j'ai compris qu'il existait une façon juste de danser, autant dans l'exécution des mouvements traditionnels que dans la création de nouveaux mouvements. En effet, je me suis demandé pourquoi certaines formes de créativité étaient plus acceptées qu'autres? Pourquoi certains emprunts à d'autres cultures (par exemple le *flamenco*) étaient-ils acceptés contrairement à des mouvements de *Bollywood* ou de danse du ventre?

Nous l'avons vu, certains informateurs ont insisté sur le fait que la tradition kalbeliya s'étiolait de plus en plus. Mais quels sont alors les éléments militant en défaveur de la tradition de cette culture? La création peut-elle en être la cause? Dans l'affirmative, pourquoi Gulabi, référence ultime de la danse kalbeliya, considérerait que la création est au cœur de *sa* danse kalbeliya, et plus que tout, que *sa* créativité n'altérerait en rien la tradition?

Revenons sur certains faits du terrain : des gestes considérés traditionnels par certains informateurs ne le sont pas pour d'autres, comme, notamment, les mouvements des bagues et de l'argent : ces deux mouvements font maintenant partie du spectacle kalbeliya, et sont vivement attendus par le public. Les danseuses de la nouvelle génération furent unanimes pour me dire que ces deux mouvements étaient traditionnels. Or, après vérification, parmi tous les autres mouvements récurrents, ils étaient les seuls à ne pas provenir de Gulabi. Pourtant, ces mouvements font maintenant bel et bien partie du langage corporel des danseuses kalbeliya et leur popularité en est la preuve. Quelles conclusions pouvons-nous tirer de ce double discours?

À mon avis, la réponse réside dans le rapport à l'authenticité. Ce concept fortement lié à la tradition kalbeliya, est en pleine évolution et dépasse désormais la simple origine d'un mouvement. Ainsi, il n'est pas faux dans cette culture, de dire qu'un geste est traditionnel parce qu'il provient de la première femme l'ayant fait naître. Or, selon moi,

cette vision de la tradition tend à changer : pour cause, les mouvements acrobatiques des bagues et de l'argent sont devenus traditionnels sans répondre au critère concernant l'origine d'un mouvement traditionnel. Je crois que les gestes traditionnels ont laissé un héritage sous forme de règles à respecter, c'est-à-dire une esthétique de la danse kalbeliya, une esthétique au cœur de *l'authenticité* kalbeliya. Dans cet esprit, la danse kalbeliya s'inscrit parfaitement dans les trois volets d'authenticité proposés par Hennion (1993). On retrouve le volet temporel (la danse kalbeliya doit représenter la danse ancestrale de Gulabi Sopera par l'exécution de mouvements traditionnels, réalisés dans un ordre précis); le volet social (par la représentation du cobra, la danse kalbeliya s'inscrit comme une pratique reflétant l'identité et l'appartenance de ce groupe social à la tradition de charmeurs de cobras); et finalement le volet individuel (la danse kabeliya permet à l'artiste sur scène de la mise en évidence de son talent, de sa créativité singulière).

Dans cette optique, il ne fait aucun doute qu'il existe là une manière juste de créer la danse kalbeliya et de l'interpréter. Chaque mouvement, qu'il provienne du caractère personnel d'une artiste ou qu'il soit reconnu par la communauté comme traditionnel doit s'inscrire dans un ensemble de règles constituant l'authenticité kalbeliya. Dans ce cas-ci, l'authenticité répond à une danse ou une musique qui représente ce qu'elle a pour mission de représenter; dans le cas de la danse kalbeliya, le serpent doit être symbolisé.

Une esthétique, par définition, constitue un ensemble de caractéristiques déterminant l'apparence d'une chose. Dans ce cas-ci, ces caractéristiques visent à représenter le cobra charmé par la musique à travers le langage corporel de la danseuse. Dans la troisième et dernière section de l'analyse, je démontrerai qu'il existe non seulement un ensemble de règles, mais encore une véritable grammaire de la danse kalbeliya, ancrée dans une authenticité bien réelle, et que la création des artistes, lorsqu'elle est faite dans le respect de ces critères, n'altère en rien l'authenticité de la danse kalbeliya jusqu'à devenir traditionnelle, si elle est accompagnée de gestes créatifs qui sont populaires et acceptés.

4.2. L'esthétique de la danse kalbeliya

Précédemment, nous avons démontré que les contextes de performance, les musiciens et les instruments sur scène ont grandement évolué au fil des quarante dernières années, et que ces changements ont influencé la danse qui y est associée. Nous avons vu que cette danse est née d'une symbolique importante, celle du cobra, et qu'il existe, désormais, des bases à la tradition dansante kalbeliya, s'exprimant par des mouvements récurrents. Nous avons vu aussi que cette tradition évoluait en même temps que les contextes de performance : que la tradition s'adaptait donc à d'importants changements transmis par de la musique et par de nouvelles générations d'artistes sur scène. Cette adaptation et cette évolution de la tradition kalbeliya affectent particulièrement la signature personnelle de la danseuse : par le biais de son apport créatif à la danse au travers de nouveaux mouvements en passe de devenir une nouvelle tradition gestuelle.

Selon moi, l'ensemble des gestes reconnus traditionnels est porteur d'une esthétique maintenant reconnue comme étant *kalbeliya*. Ces gestes ont mis en place une façon juste d'exécuter la danse, en créant des critères d'interprétation. Nous analyserons ces critères, relevant de l'authenticité kalbeliya, qui sont, à mon avis, de deux ordres. D'abord dans la qualité d'exécution du geste, mais avant tout dans la façon de bouger. Je m'attarderai d'abord à ce dernier aspect : nous verrons que le corps est relativement libre de bouger comme il l'entend, l'improvisation étant une propriété de cette danse. Pourtant, chaque geste naît d'une manière précise de s'inscrire dans le corps. La plus petite unité de la danse étant le geste, j'ai nommé la plus petite unité créatrice de l'esthétique kalbeliya le « geste authentique ».

4.2.1. Qu'est-ce que le « geste authentique » chez la femme cobra?

J'ai nommé le « geste authentique » cette façon dont le corps de la danseuse doit réagir à la musique afin de représenter la danse kalbeliya. Basé sur différentes entrevues, discours sur la créativité et la tradition chez mes informateurs, le « geste authentique » est de trois ordres :

- Il doit être **porteur de l'identité kalbeliya** par le respect de ce qu'il doit **représenter**.

Nous l'avons vu, la danse kalbeliya doit représenter les spectacles de charmeurs de serpents autrefois donnés dans la rue, le reptile étant figuré par la femme. Le geste dansant doit donc s'inscrire, lui aussi, dans cette représentation: le corps doit bouger en fonction de ce qu'il doit évoquer et ce, par le respect d'une grammaire gestuelle (qui sera bientôt explicitée) conçue en fonction de cette représentation.

- Il doit être **porteur de l'identité de la danseuse**.

Certes, la danseuse doit représenter la danse de sa communauté par son corps et sa gestuelle. Elle doit alors répondre à l'identité de sa caste par le respect de certains critères, influencés par la personnalité et les goûts personnels de l'artiste. Ainsi, le geste authentique n'est pas qu'une simple imitation, il est une *réinterprétation* d'un geste traditionnel ou reconnu comme tel. Néanmoins, il s'inscrit dans la personnalité de l'artiste qui le transforme à sa guise, sans jamais, par contre, le dissocier de ce qu'il *doit* représenter. Ainsi, le geste est-il authentique non seulement par rapport à la *communauté* qui le décode, mais aussi par rapport à *l'artiste* qui l'exécute.

- Finalement, il doit être **reconnu comme un geste kalbeliya** par les artistes et par le public.

Pour qu'un geste soit considéré comme étant authentique, la référence ultime de confirmation demeure le public et les pairs. Dans l'optique où les danseuses, musiciens et public peuvent associer ce qu'ils voient à une culture donnée, le but du geste est atteint, il

répond donc aux critères d'authenticité de la danse, l'esthétique kalbeliya étant reconnue par les acteurs performants et les spectateurs.

4.2.2. La façon «juste» de bouger, ou comment le « geste authentique » s'inscrit dans et par le corps

Les gestes dits « traditionnels » se reconnaissent par la façon de bouger le corps, d'atteindre l'agilité et de traduire la symbolique. Nous avons vu à ces égards que les danseuses, lorsqu'elles sortent du cadre traditionnel de la danse, créent en fonction de ces règles, respectant le plus possible les bases définies par les gestes récurrents de la danse. Les règles déterminées par les gestes traditionnels et transposées à la signature de l'artiste sur scène s'inscrivent d'abord et avant tout par une **façon de bouger**, par une **manière d'inscrire la danse dans le corps**. Nous verrons que chaque partie du corps de la danseuse doit répondre à un ensemble de règles et que certains gestes sont dits traditionnels non pas nécessairement parce qu'ils s'inscrivent dans l'histoire ou dans l'origine de la danse, mais plutôt parce qu'ils répondent à une façon juste de bouger et d'exécuter un mouvement.

Une danse qui s'inscrit seulement dans certaines parties du corps

Aux premières leçons de danse, aux premières observations de chorégraphies, un fait s'est dégagé: seulement certaines parties du corps de la danseuse doivent répondre à une manière stricte de bouger, soient plus particulièrement le haut du corps. Le visage, les bras ainsi que les hanches sont les parties du corps où s'inscrit l'esthétique kalbeliya. À ma grande surprise, il n'existe pas ou peu de façon de bouger les pieds et les jambes. La danseuse bouge sur scène, se déplace, tourne sur elle-même grâce à des mouvements de pieds : pourtant, de mes leçons de danse, aucune indication précise n'a été donnée pour expliquer comment ceux-ci doivent répondre à une bonne exécution de la danse. Les pieds sont cachés sous la longue jupe de la danseuse, et, par des petits pas rapides,

donnent l'illusion non pas que la danseuse marche sur la scène, mais plutôt qu'elle glisse, un peu comme le ferait le reptile.

Certaines danseuses, comme Aasha, portent des sonnailles aux pieds qu'on nomme « goongra ». Une corde reliant plusieurs grelots est enroulée autour des chevilles afin de réagir à chaque pas sur scène. Après vérification, j'ai réalisé que très peu de danseuses portaient ces sonnailles, puisque ceux-ci ne font pas partie du costume traditionnel. Le choix d'en porter ou non revient donc uniquement à l'artiste. De plus, ces sonnailles n'ont pas pour but d'enrichir l'instrumentarium sur scène. En effet, j'ai cru, au départ, que ceux-ci permettaient aux danseuses de créer des chaînes rythmiques en alliant les mouvements de pieds au son que produisaient ces instruments. Pourtant, selon Aasha, ils permettent de montrer au public à quel point la danseuse bouge rapidement (par le son qu'ils produisent) et surtout, d'impressionner l'auditoire lorsqu'elle tourne sur elle-même en début et fin de chorégraphie.

Une expression courante lorsqu'on décrit une danse est de parler de « pas de danse ». Il est donc plutôt rare d'en faire une description en omettant les jambes et les pieds. Or, dans la danse kalbeliya, la situation est plutôt différente. Nous le savons, le cobra se déplace en rampant sur le sol. Est-ce que le fait que le serpent n'ait pas de membres inférieurs expliquerait pourquoi les jambes et pieds n'ont que si peu d'importance dans la gestuelle kalbeliya? C'est possible. Chose certaine, si ces parties du corps n'ont que très peu de façons de répondre à la musique, il en est bien différent pour le reste du corps, comme nous le verrons dans la poursuite de cette analyse.

Les bras et les mains

L'élément le plus représentatif de la danse kalbeliya est certainement, selon moi, la façon dont les bras et les mains bougent au son de la musique. Ces membres servent à la représentation du serpent, par des gestes ronds, souples et en mouvement continu.

Le jeu de bras est créé en fonction du mouvement des mains qui exécutent en alternance des positions dites *ouvertes* et *fermées*. Sur les photos ci-dessous, on peut voir la danseuse exécuter les deux positions de mains. La photo a) représente la position ouverte. Les paumes des mains sont positionnées vers l'extérieure du corps, les doigts allongés et les mains, légèrement en angle l'une face à l'autre. La photo b), représente les paumes non seulement retournées vers le corps de l'artiste, mais encore les doigts de la main forment un éventail, donnant l'illusion que la main est recroquevillée sur elle-même. Cette photo correspond aux mains fermées :

FIGURE 30 : Le jeu des mains (1). Osian, Inde 2013. Crédit photo : M-S. Saulnier.



Le jeu des bras, de façon générale, est basé sur l'enchaînement rapide et continu de ces deux positions. L'alternance entre les mains ouvertes et fermées, lorsqu'exécutée rapidement, donne l'illusion que sont animés d'une vie indépendante sur scène, et bougent comme des serpents, par la fluidité de leurs mouvements et leur rapidité d'exécution.

L'opposition entre mains fermées/ouvertes est présente tout au long de la chorégraphie, et s'exprime généralement de la même manière, à quelques nuances près. De plus, ces positions de bras accompagnent d'autres mouvements du corps. Durant toute la danse, les seules parties du corps qui n'arrêtent pour ainsi dire jamais de bouger sont les mains et les bras. Il existe toutefois quelques variations possibles. Par exemple, sur la figure 31, les mains sont en

FIGURE 31 : Le jeu des mains (2). Osian, Inde 2013. Crédit photo : M-S. Saulnier.



positions ouvertes (1) et fermées (2). Toutefois, on remarque que la position des bras est différente. Alors que dans la figure 30 les bras étaient positionnés à l'horizontale devant la danseuse, ils sont cette fois-ci positionnés à la verticale: ainsi les bras déterminent la façon dont les mains s'opposeront entre elles selon leur distance par rapport au reste du corps.

FIGURE 32 : Le jeu des pieds. Osian, Inde 2013.



Crédit photo : M-S. Saulnier.

Ces deux positions de mains et de bras me furent décrites comme étant la base de la danse kalbeliya. Selon Sangeeta, la majorité des mouvements de danse est créée en fonction de cette façon de bouger les bras. D'ailleurs, ces positions déterminent les seuls mouvements de pieds répertoriés : le bras droit, lorsqu'il s'éloigne du corps en position fermée, bouge en même temps que le pied droit. Au rythme de chaque mouvement de bras, les pieds bougent, faisant ainsi avancer la danseuse sur scène (voir vidéo no6, annexe 8).

Je me suis questionnée à savoir s'il existait une façon précise de positionner les doigts dans les positions ouvertes et fermées décrites plus haut. Dans plusieurs répertoires de danse indienne, le positionnement des doigts et des mains s'inscrit dans une exécution précise, chaque détail ayant une importance. Par exemple, on retrouve, dans la danse classique, une multitude de positions de mains et de doigts qu'on nomme les *mudras*. On en retrouve des dizaines, chacune ayant une symbolique différente (Artaud, 2002). Pourtant, dans la danse kalbeliya, la justesse d'exécution d'un geste ne s'inscrit pas dans l'uniformité de son exécution. Il n'existe visiblement pas de manière juste de placer les mains ou les doigts, tant que ceux-ci s'harmonisent avec la position des autres danseuses, c'est-à-dire que chacune d'elles bouge de façon plutôt semblable afin de créer une harmonie visuelle sur scène.

Le visage et les expressions faciales

Comme nous l'avons vu pour le positionnement précis des doigts ou des mains, aucun mouvement des yeux ou d'expressions faciales n'a de signification déterminée dans la danse kalbeliya. Pourtant, j'ai pu observer que le visage avait une place importante dans son esthétique.

D'abord, la danseuse doit démontrer par son visage le plaisir d'être sur scène et de danser. Ses yeux doivent paraître enjoués et énergiques. La danseuse doit aussi sourire en tout temps afin de partager avec le public le plaisir qu'elle ressent à être sur scène. Le visage doit transmettre les émotions de la danseuse, mais toutes les émotions ne sont pas permises: le plaisir, la joie et l'enthousiasme sont au cœur de la représentation émotive chez les artistes. D'ailleurs, bien qu'il n'y ait pas de façon précise de bouger la tête, Sangeeta m'a suggéré lors de nos leçons de danse de la faire osciller de gauche à droite, comme nous pouvons le voir dans la vidéo 7 (annexe 9). Ce mouvement de tête est exactement le même que celui qu'on fait en Inde lorsqu'on veut acquiescer ou répondre par l'affirmative.

De façon générale, les yeux semblent suivre certains mouvements des mains. Comme on peut le voir dans la vidéo 8 (annexe 10), de leurs positions de base (devant le torse de la danseuse) les mains se dirigent soient sur le côté de la danseuse ou tout simplement derrière elle. Le regard suit ce mouvement. Selon Sangeeta, la raison serait purement culturelle, étant donné qu'on retrouve ce lien entre le regard et les bras dans plusieurs danses indiennes, particulièrement dans les danses classiques comme le kathak.

Le mouvement des hanches

Les hanches bougent de façon rapide marquant le rythme des pas auxquels l'artiste avance et recule sur scène. Les hanches balancent de façon marquée à droite et à gauche, plus particulièrement pour permettre à la danseuse de se déplacer sur la scène, comme

nous pouvons voir dans l'extrait vidéo 9 (annexe 11). Ici, on remarque que chaque mouvement de pied permettant à la danseuse de se déplacer sur scène est engagé à la base par les hanches, se déplaçant de haut en bas, dans un mouvement que je qualifierais de « balancier ». Plus encore, on peut voir que les jambes répondent à ce balancier. Lorsque la hanche droite est positionnée vers le haut, le genou monte et, à l'inverse, lorsqu'elle est vers le bas, permet à la jambe de déposer le pied au sol et ainsi, créer un pas à l'avant vers le public.

4.2.3. Entre tradition et création : une gestuelle « authentique »

Les différentes façons de bouger le corps dans la danse kalbeliya furent recueillies à la lumière des différents éléments repérables et récurrents constituant la totalité des gestes dits traditionnels chez mes observateurs. Véritable grammaire corporelle, cette gestuelle est au cœur de la danse kalbeliya et constitue la boîte à outils de la création de nouveaux gestes dansants authentiques. Plutôt, nous avons observé que certains gestes issus d'une culture différente (comme des gestes de flamenco, par exemple) avaient été perçus comme « traditionnels » à la culture kalbeliya. Selon moi, ils furent perçus ainsi parce qu'ils s'inscrivaient dans l'esthétique kalbeliya : ils respectaient les critères d'authenticité constituant la danse kalbeliya par la façon dont le corps est mis en mouvement et par la manière qu'il a de s'intégrer aux mouvements traditionnels. Ainsi, en respectant la façon de bouger associée à la culture, certains gestes issus d'une autre communauté peuvent être incorporés à la danse kalbeliya sans en dénaturer l'identité et surtout, se conformant à son authenticité. Il en est de même pour les gestes inventés ou réinterprétés par les danseuses : pour qu'un geste soit dit kalbeliya, il doit émerger d'une gestuelle basée sur l'esthétique kalbeliya pour devenir, finalement, le « geste authentique » de la femme cobra.

La danse doit se reconnaître par une façon de bouger correspondant à ce qu'elle *a pour but de représenter* : le reptile. Tout de même, la seule façon de bouger le corps est insuffisante : la danseuse doit détenir certaines qualités d'artiste pour rendre le

mouvement beau, mais surtout, adapté à l'esthétique voulue. Nous entrons maintenant dans la deuxième partie de l'esthétique kalbeliya. Alors que la danseuse doit bouger en respectant certaines caractéristiques symboliques, elle doit le faire en respectant certains critères d'exécution.

Les informations concernant la façon juste de connoter la gestuelle dans la danse ainsi que la manière dont le corps doit réagir à la musique ont principalement émergé d'observations sur le terrain et de mes leçons de danse. Alors que ces informations me furent davantage suggérées indirectement dans mes entrevues, les qualités d'exécution, elles, furent au cœur du discours d'appréciation de la danse chez chacune de mes informatrices.

4.2.4. Discours sur la bonne exécution : des qualités observables et essentielles

Nous avons vu que l'esthétique derrière l'exécution de la danse kalbeliya passe d'abord et avant tout par une manière juste de crypter le mouvement dans le corps de la danseuse. Or, cette dernière doit rendre le mouvement en fonction de caractéristiques précises, constituant la deuxième partie de l'esthétique kalbeliya. La grande majorité de ces informations ont émergé de la technique *Feedback analysis* (Stone, 1980). En visionnant des vidéos de danse aux côtés de mes informatrices, j'ai pu recueillir leurs commentaires et construire, avec leurs propos, les critères esthétiques régissant la bonne exécution de la danse. Dans ce cas-ci, j'ai basé mon analyse sur trois vidéos captées sur le terrain, mettant en scène mes informatrices principales (Aasha et Sangeeta) aux côtés d'autres danseuses les accompagnant toujours dans la même chanson, c'est-à-dire la chanson traditionnelle *Kaleo* précédemment présentée. Je ferai un compte-rendu des commentaires recueillis pour mettre en évidence les différentes caractéristiques communes à l'esthétique de la bonne performance d'une danse dite kalbeliya.

VIDEO A : Danse kalbeliya du Marwar Festival, 19/10/13

La vidéo A (annexe12) a été filmée durant la deuxième journée du *Marwar Festival* et met en scène trois danseuses, dont Aasha (au centre) et Sangeeta (à droite). Chacune a commenté sa propre performance, ainsi que celle des autres danseuses sur scène.

Le premier élément ayant émergé de cet exercice concerne la danseuse qu'on retrouve à gauche de l'écran. Cette dernière aurait donné la moins bonne performance. La raison : son manque d'énergie face aux deux autres artistes l'accompagnant : « *She looks sad, like sleepy. / Elle semble triste, comme endormie* » a précisé Sangeeta. Selon elle, l'énergie de la danseuse passe par les mouvements constants qu'elle fait avec le haut de son corps. Une bonne danseuse n'arrête jamais de faire danser ses bras, et garde la même intensité tout au long de sa performance. De plus, la danse kalbeliya se démarque des autres danses de la région précisément par cet élément, le reste du répertoire rajasthani étant plutôt lent. La danse kalbeliya, elle, est rapide, et cette rapidité nécessite une énergie très élevée tout au long de la performance. On remarque que la danseuse de gauche arrête de danser par moment, ou diminue la vitesse d'exécution lorsque certains mouvements semblent trop rapides pour elle.

Aasha a abondé dans le même sens que Sangeeta : selon elle, la troisième danseuse ne semble pas être du même niveau que les deux autres. « *No energie, very loose. / Il n'y a pas d'énergie, c'est trop relâché.* » Alors que toutes sont censées faire des mouvements identiques, la troisième danseuse ne fait pas les mêmes gestes que les deux autres sur scène. Effectivement, dans ce cas-ci, Aasha est la *chef de chorégraphie* : elle choisit l'enchaînement des mouvements qui doivent être imités. On peut remarquer dès les premiers instants que Sangeeta et Aasha dansent ensemble : elles se regardent, font les mêmes gestes, Sangeeta observant constamment chacun des mouvements ordonnés par Aasha. La troisième danseuse, quant à elle, semble attraper quelques mouvements au passage. Selon Aasha, une bonne danseuse doit écouter la *chef de chorégraphie* : elle doit être capable de s'adapter à chaque changement de mouvement. L'énergie passe donc à

travers la vitesse d'exécution de la danse, mais aussi par une écoute active entre les différentes artistes.

VIDÉO B : Danse du « 53^e annual conference of national academy of medical sciences » 23/10/13

La vidéo B (annexe 13) met en scène quatre danseuses, dont Aasha et son élève. Cette fois-ci, c'est principalement Aasha qui a commenté la vidéo, en s'attardant plus particulièrement à la performance de son élève : « She will be the best. Look at energy, look at happy face. / *Elle va être la meilleure. Regarde son énergie, regarde son visage heureux.* » Dans son appréciation, Aasha a misé sur l'importance de la joie qui doit se dégager chez la danseuse. Dans ce cas-ci, elle a mis en comparaison son élève face à la danseuse qu'on retrouve à droite de l'image. Elle précise que cette dernière ne sourit pas, que les expressions de son visage semblent faire transparaître l'ennui d'être sur scène. En échange, l'élève d'Aasha sourit constamment, en plus de danser rapidement et avec une énergie importante, transmise et par ses mouvements, et par son visage heureux.

Pour Aasha, la bonne exécution d'une danse est conditionnelle aux émotions transmises par la danseuse. Elle croit d'ailleurs que c'est une des raisons pour lesquelles elle se considère comme étant une des meilleures danseuses de la région :

All people like me in the audience, because I have energy. Sometimes my feet are bleeding, but I'm smiling, like no problem. Never I waste my energy. / *Le public m'aime, parce que j'ai de l'énergie. Parfois mes pieds saignent, mais je souris, comme si de rien n'était. Jamais je ne perds mon énergie.* (Traduction de l'auteure, Jodhpur (Inde), entrevue du 20/10/13)

Sangeeta a aussi regardé la vidéo B, bien qu'elle ne soit pas du nombre des danseuses présentes sur scène. Elle a dit que la jeune fille était particulièrement talentueuse, notamment par la vitesse d'exécution de ses mouvements et par leur précision. La raison résiderait peut-être dans son jeune âge : « Best dancer is young dancers. After too old and

too slow, no energy / *Les meilleures danseuses sont les jeunes danseuses. Après, elles sont trop vieilles et trop lentes, sans énergie.* » Sangeeta a d'ailleurs précisé que la danseuse de droite semble peut-être déjà trop vieille pour suivre les trois autres, sans compter que la jeune fille exécute plusieurs mouvements difficiles sans effort, et ce, à quelques reprises. On la voit plus d'une fois jouer la scène de l'argent en plus de la contorsion du serpent. Elle avance et recule rapidement sur la scène, et son corps bouge sans arrêt le temps que dure la musique. Elle fait non seulement preuve d'une grande énergie, mais aussi d'une grande souplesse et d'une excellente agilité. Pour Sangeeta, il faut démontrer au public que peu de gens sont capables de faire la danse du cobra. Il faut laisser paraître au public qu'un mouvement, si difficile soit-il, est facile pour les danseuses.

VIDÉO C : Performance gitane dans un mariage de Jaipur, 12/11/13

La vidéo C (annexe 14) a été enregistrée lors d'un mariage auquel trois de mes informateurs (Loom Nath aux tablas, Aasha et Indu à la danse) étaient présents. Dans l'extrait choisi, on voit Aasha seule sur scène, les deux autres danseuses qui l'accompagnaient ayant quitté quelques instants plus tôt. Elle se prépare à quitter la scène elle aussi, donc à tourner sur elle-même afin de faire le dernier mouvement, celui du serpent qui s'enroule dans son panier. On remarque que la danseuse fait signe aux musiciens d'augmenter le tempo afin qu'elle puisse réaliser son mouvement adéquatement. On voit qu'elle tente de tourner sur elle-même, qu'elle s'arrête pour faire signe de nouveau aux musiciens. Finalement, la danseuse tourne lentement sur elle-même, et quitte la scène, visiblement déçue et ce, avant même que la musique ne s'arrête.

Dans ce court extrait, il est difficile de reconnaître la chanson *Kaleo*: alors qu'elle avait commencé dans son rythme rapide et vif habituel, les musiciens ont laissé libre cours à leur improvisation, jusqu'à en transformer complètement la mélodie et ralentir le tempo. Pour Aasha, la fin de sa danse a donc été complètement ratée : « Look at what I do, really bad. Musicians no listening. My dance like bad kalbeliya put slow, not happy face. /

Regarde ce que je fais, c'est très mauvais. Les musiciens n'écoutent pas, je fais de la danse kalbeliya mais trop lente, avec un visage triste. »

Dans ce court extrait d'entrevue, Aasha critique l'exécution des mouvements dans sa performance. Elle reconnaît avoir fait des mouvements kalbeliya lorsqu'elle affirme « My dance like bad kalbeliya » ; elle a tourné sur elle-même, a bougé ses bras et ses mains selon les normes, respectant les codes de création de mouvements de la danse tels qu'établis plus tôt. Pourtant, ces éléments n'étaient visiblement suffisants pour faire de la danse kalbeliya adéquate. Le corps de la danseuse doit réagir à la musique, comme le ferait le cobra lorsqu'il est charmé par le son du *pungi*. Or, dans ce cas-ci, la musique ne correspond pas aux caractéristiques musicales associées à la danse kalbeliya, étant beaucoup plus lente qu'à l'habitude. La bonne exécution d'une danse est donc conditionnelle à la bonne exécution de la musique.

Cet élément a d'ailleurs jailli d'une entrevue avec Gulabi Sopera, lorsque nous avons abordé l'origine de sa chanson *Kaleo*. Selon elle, cette chanson porte les caractéristiques essentielles de la danse : c'est une pièce joyeuse qui donne envie au corps de bouger de façon rapide et énergique : « Song good enery, good feeling so body is happy. / Cette chanson a une bonne énergie, un bon sentiment alors le corps est heureux » (Traduction de l'auteure, Jaipur (Inde), entrevue du 09/11/2013).

Ainsi, la musique doit être rapide et énergique, particulièrement en fin d'interprétation lorsque la danseuse a terminé ses numéros d'acrobatie et revient à la danse pour terminer la chorégraphie. Dans le cas où la musique ne respecte pas ces critères, la danse en est naturellement influencée : les mouvements kalbeliya doivent être exécutés de façon rapide, énergique, sinon ils ne correspondent pas à l'esthétique kalbeliya.

4.2.5. Retour sur les discours d'appréciation : l'esthétique d'une tradition musicale recréée

À la lumière des témoignages recueillis suite aux visionnements de ces trois extraits vidéo, on remarque que quelques caractéristiques communes ont émergé de ces discours : l'artiste doit sourire, véhiculer des émotions positives par l'expression de son visage. Elle doit faire ses mouvements de manière assumée, avec détermination. Elle doit démontrer que certains mouvements lui sont faciles d'exécution, comme les gestes d'acrobatie, exigeant comme qualité chez la danseuse une grande souplesse et une grande agilité. À tout ceci s'ajoute l'importance des relations entre artistes sur scène. Les danseuses doivent s'observer et être à l'écoute de la musique.

Une caractéristique ressort des entrevues, soit celle de *l'énergie*. La grande majorité des discours d'appréciation commençait de la même manière, en critiquant de façon positive ou négative l'énergie d'une danseuse. Lors d'un entretien avec Gulabi Sopera, ce terme est aussi revenu à plusieurs reprises, me précisant c'était sur cette caractéristique qu'elle jugeait d'une bonne ou une mauvaise interprétation. (Jaipur, entrevue du 09/11/13)

L'« énergie » de la danseuse a semblé être le terme utilisé pour définir et englober toutes les caractéristiques nommées précédemment, c'est-à-dire comme étant l'énergie type de la danse kalbeliya, définissant les caractéristiques de la danse, les qualités de la danseuse et les méthodes d'exécution d'un mouvement.

Nous avons vu qu'un mouvement s'inscrit dans le corps d'une certaine manière, et que chaque partie du corps doit être porteuse de caractéristiques précises à la gestuelle kalbeliya. Il existe une façon juste d'inscrire le mouvement dans le corps, et celui-ci doit être porté par une énergie singulière : une énergie dite kalbeliya. Lorsque la danseuse est porteuse de l'énergie dite kalbeliya, elle danse rapidement, ses mouvements sont sûrs et assumés, son corps réagit de manière heureuse et cette émotion est directement influencée par la musique.

Ces critères, de deux ordres, sont conditionnels à la bonne exécution de la danse. Ils forment, à eux deux, l'esthétique de la danse kalbeliya. Ils sont présents dans les gestes traditionnels, mais déterminent aussi comment la danseuse peut créer de nouveaux gestes et ainsi, poser sa signature personnelle dans sa chorégraphie. Du moment où la danseuse crée un geste porteur des caractéristiques nommées ci-dessus, nous pouvons dire qu'elle crée un « geste authentique », correspondant à l'esthétique kalbeliya.

CONCLUSION

L'analyse de la danse a montré que celle-ci est régie par des règles précises qui relèvent de l'esthétique de la danse kalbeliya, c'est-à-dire qu'elle est basée sur des critères renvoyant à la fois à son authenticité historique et à la dimension individuelle qui émane de la créativité artistique. Bien que la pratique de charmer des cobras soit désormais illégale, nous avons vu qu'elle est désormais transposée à la danse. Ainsi, les Kalbeliya, afin de garder leur culture au sein du patrimoine vivant indien, ont créé une véritable mise en spectacle de leur art, en remplaçant le cobra par une danseuse et en ajoutant de nouveaux instruments, produisant ainsi une sonorité nouvelle, hybride entre la culture hindoue et la culture musulmane.

Le concept d'authenticité s'est imposé lors de l'analyse des discours locaux. Nous avons défini préalablement l'attribut *authentique* comme étant fidèle à ce qu'il a pour but de représenter. Dans ce cas-ci, nous avons vu que la danseuse se devait de personnifier le cobra charmé au son de la musique. La représentation du cobra passe par une gestuelle précise, soit une manière spécifique de bouger, accompagnée de qualités propres à la danse, telles que la vitesse des mouvements, l'énergie de la danseuse et les émotions partagées avec le public.

La danse kalbeliya telle qu'interprétée par la danseuse est un art plutôt jeune, ayant été élaborée il y a quarante ans à peine. En quelques dizaines d'années, il est surprenant de voir comment cette danse a réussi à s'intégrer de façon significative dans la communauté, en devenant un symbole identitaire fort basé sur une tradition maintenant bien implantée chez les artistes danseuses de la communauté. Cette tradition, nous l'avons vu, est en constante évolution: alliances entre musiciens de différentes communautés, ajouts d'instruments non traditionnels et influences issues de diverses cultures, notamment au

niveau des sonorités musicales et du répertoire musical interprété. Face à ces éléments, certains critères de performance, et comme il a été démontré, sont ajustés, modulés, réinterprétés.

Toutefois, même si cette tradition est en constante mutation, on observe un ensemble de règles qui ont traversé le temps, voire même, implanté une véritable grammaire de la danse kalbeliya. Ces règles ont trait majoritairement aux modalités du corps, plus spécifiquement aux modalités de la gestuelle corporelle : manières particulières de bouger, suite de mouvements et de déplacements, imitation précise des gestes du cobra, etc.

On sait que toute tradition n'est jamais figée. Certains éléments s'ajoutent, disparaissent ou au contraire, se solidifient en fonction des acteurs ou de modalités contextuelles. Dans le cadre de cette recherche, le terme « tradition » a été utilisé à de nombreuses reprises par mes informateurs. Aujourd'hui, je comprends qu'ils voulaient probablement davantage parler d'authenticité, étant donné que la tradition kalbeliya semble être en plein changement, et que la créativité se retrouve au cœur du jeu des danseuses sur scène.

Que cette tradition se transforme aussi rapidement, selon moi, démontre un fait indéniable : la tradition kalbeliya relève vraiment du patrimoine vivant. Ainsi, la part traditionnelle de cette danse, en plus d'être ancrée dans une esthétique spécifique et artistique, s'inscrit dans le respect d'une authenticité kalbeliya, un respect qui n'interdit nullement la création de nouveaux gestes. Ces derniers sont parfois repris par une autre génération et sont alors reconnus comme traditionnels. Dans cette optique, la danse crée à la fois une part patrimoniale et artistique de la culture kalbeliya.

*

Ce mémoire visait à mettre en évidence les éléments fondateurs de la danse du cobra. Rappelons ici quelques uns de ces éléments: il existe une série de gestes et de positions corporelles constituant la danse kalbeliya. Même s'il n'existe pas de lexique ou de terminologie précise pour chacun de ses éléments, l'inventaire de la gestuelle et des postures présenté dans l'analyse des données démontre qu'il existe des règles implicites au chapitre des mouvements corporels, et que ces règles répondent à une esthétique spécifique, basée sur des critères d'authenticité reconnus et attendus par les acteurs de cette pratique.

Dans le cadre de ce mémoire, certains aspects de la danse n'ont pu être approfondis. Il aurait été par exemple intéressant de mesurer davantage combien l'instrumentarium sur scène a évolué, transformant par le fait même, la stylistique et l'esthétique de la musique kalbeliya. Née d'une alliance improbable entre musiciens hindous et musulmans, il serait intéressant de pousser l'analyse de cette musique, de la même manière que la danse a été étudiée dans ce mémoire : fondements esthétiques, critères d'authenticité la constituant et nouvelles attentes du public émanant de ce tout nouveau style de musique encore, à ce jour, très peu étudié. L'analyse de cette nouvelle musique comporte aussi un autre champ d'intérêt, celui de l'alliance de diverses cultures gitanes, alliance facilitée par la proximité géographique avec le Pakistan et par la cohabitation du monde musulman et hindou sur un même territoire. Toutefois, cette alliance musicale transgresse un tabou social majeur reliant les deux cultures originellement en guerre et encore, à ce jour, en état de guerre froide en raison des conflits entourant notamment la revendication du Cachemire depuis 1947. Un regard analytique sur cette cohabitation serait fort intéressant, en vue de démontrer que l'univers musical kalbeliya est porteur d'enjeux sociaux et politiques importants.

Un autre aspect qui mériterait une analyse approfondie concerne le rôle et la place de la femme dans la sphère publique indienne. Rappelons à ce titre que les seules femmes autorisées à danser en public, il y a à peine quarante ans, étaient issues du milieu de la

prostitution et de la courtisannerie. Nous avons vu dans les premiers chapitres de ce mémoire que l'association entre artiste et courtisane relève des écrits du *Kama Sutra*, interdisant la femme « rangée » de se manifester dans la sphère publique et, plus encore, limitant son accès à la culture. On retrouve cette interdiction dans la majorité des écrits sacrés hindous, le statut de la femme en Inde étant directement lié à l'image que l'hindouisme renvoie d'elle. À titre d'exemple, dans les *lois de Manu* (le plus ancien texte hindou du *Dharma*; décrivant l'ordre de toutes les castes) il est stipulé que : « Jour et nuit, les femmes doivent être tenues dans un état de dépendance par leurs protecteurs. (...) Une femme est sous la garde de son père pendant son enfance, sous la garde de son mari pendant sa jeunesse, sous la garde de ses enfants dans sa vieillesse²⁵ ». De nos jours, et particulièrement dans les sociétés rurales, le rôle et le pouvoir de la femme indienne reposent encore sur le respect de règles sociales fondées sur ces écrits sacrés : la majorité des femmes sont sans emploi, sans éducation, donc dépendantes d'une autorité supérieure, généralement celle du mari.

Dans cet ordre d'idées, la situation des kalbeliya est particulièrement intéressante : par nécessité, cette communauté a fait naître non seulement une nouvelle image de la femme, mais aussi favorisé l'émergence d'un nouveau rôle jusqu'alors inexistant chez les Gitans : celui de pourvoyeuse. À mes yeux, ce changement du statut de la femme gitane est précurseur d'un changement plus grand, celui du rôle et de la place des hommes dans la société globale. D'abord ébranlés dans la musique, les rôles associés aux hommes et aux femmes dans la société indienne sont en pleine transformation, et la culture gitane en est la preuve vivante... ou plutôt dansante.

Par ailleurs, cette forme de libération et de transformation du rôle de la femme au sein de la société indienne a ouvert la porte à une autre problématique : l'objectification du corps de la femme. Pour protéger les serpents de ce genre de spectacles, on a contraint la femme à exposer son corps dans un univers autrefois réservé uniquement à la prostitution. Elle se retrouve obligée de subir les critères de beauté et de séduction qui y sont associés, mais cette fois-ci justifiée sous le couvert de l'art et de la tradition.

²⁵ La loi de Manu (manou) : http://www.sadhana.ca/pdf_loimanu.pdf, consulté le 12 décembre 2014.

D'ailleurs, sur le terrain, la place du corps de la femme dans la sphère privée a créé quelques situations paradoxales: dans une culture où les femmes n'ont pas le droit de montrer leur visage en public et doivent cacher les formes de leur corps, comment expliquer qu'elles puissent danser sur scène, devant un public? Chacune des danseuses rencontrées dans le cadre de cette recherche devait se cacher du regard des autres pour pratiquer la danse à la maison, même étant uniquement entourée des membres de sa famille. Les recherches sur le terrain furent donc très complexes, devant attendre d'être complètement seules avec mes informatrices pour pallier à cette interdiction. Il serait intéressant d'étudier la complexité de cette situation afin de comprendre davantage pourquoi la place du corps est diamétralement différente entre les sphères publiques et privées de la culture gitane indienne.

À un autre niveau, la danse des Kalbeliya va au-delà d'une simple représentation du répertoire des charmeurs de serpents: elle porte l'image d'une Inde en plein changement, par l'éclatement de tabous sociaux et par la révolution du rôle de la femme dans la société rurale. Que ce soit en remplaçant le serpent par une danseuse ou en s'alliant avec des communautés musulmanes, les Kalbeliya n'ont eu d'autres choix que d'adapter leur art à une nouvelle réalité. De cette nécessité est née une musique mettant en scène, même involontairement, des valeurs modernes et avant-gardistes ébranlant l'Inde rurale d'aujourd'hui. C'est exactement dans cette voie que j'aimerais diriger mes recherches doctorales, afin d'étudier la mise en spectacle kalbeliya comme lieu de transgressions des tabous sociaux. En somme, la suite de ces recherches visera à répondre à une question s'imposant maintenant comme étant fondamentale à la culture marginale des Kalbeliya: ces musiciens gitans seraient-ils en train d'ébranler les fondations de la société indienne du nord?

RÉFÉRENCES

APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Public Worlds Series, Minneapolis: University of Minnesota Press : 229 p.

ARTAUD, Félicie, *Les Mudras. Étude des gestes sacrés*, Mémoire de fin d'études, Octobre 2002.

ASFARUDDIN, Asma (1999), *Hermeneutics and honor : Negotiating female 'public' space in islamic/ate societies*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts : 222 p.

AUBERT, Laurent (2004), « Kerala (Inde du Sud) : le chant des Pulluvan ». Enregistrements et notes de Laurent Aubert, en collaboration avec Ravi Gopalan Nair. CD *Archives internationales de musique populaire* (AIMP LXXIII), VDE-Gallo CD-1147, 65'.

AUBERT, Laurent (2008), « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, Performance : 29-38

BÉHAGUE, Gerard H. (1984), *Performance practice : Ethnomusicological perspective*, Westport, Conn. : Greenwood Press.

BOOTH, Gregory (2007), « Making a woman from a Tawaif : courtesans as heroes in hindi cinema », *New Zealand Journal of Asian studies*, vol. 9, Décembre : 1-26.

BRUGUIÈRE, Philippe (1994), « La délectation du rasa : La tradition esthétique de l'Inde », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 7, Esthétiques : 3-26

BROWN, Louise (2007), « Performance, status and hybridity in a Pakistani Red-Light district : the cultural production of the courtesan », *Sexualities*, Sage : 409-423

CANZIO, Riccardo (1995), « Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques et ethnomusicologique », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 8, Terrains : 73-91

CASSIO, Francesca (2005), « Artistes ou concubines? La tradition vocale féminine en Inde du Nord », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 18, Entre femmes : 79-101

COLLINS, Denis MACKINLAY, Elizabeth et OWENS, Samantha (2005), *Aesthetics and experience in music performance*, Cambridge scholars press : 344 p.

- DANIELOU, Alain (1966), *La musique de l'Inde du Nord*, Buchet-Chastel : 144 p.
- DESROCHES, Monique et DESROSIERS, Brigitte (1995), « Notes «sur» le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 8, Terrains : 3-12
- DESROCHES, Monique et GUERTIN, Ghyslaine (1997), « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *Protée*, Automne : 77-83.
- DESROCHES, Monique (2008), « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, Performance(s) : 103-115
- DESROCHES, Monique, LACASSE, Serge et STÉVANCE, Sophie (2014), *Quand la musique prend corps*, Les Presses de l'Université de Montréal.
- DOUBLEDAY, Veronica (2008), « Sounds of power : an overview of musical instruments and gender », *Ethnomusicology*, forum 17 : 3-39.
- DOURNON, Geneviève (1996): *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Paris, UNESCO.
- DURING, Jean (2008), « Question de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, Performance(s) : 27-49
- DUTT, Bahar (2004), *Biodiversity, livelihood & the law: the case of the 'Jogi-Nath' snake charmers of India*, New Delhi, Wildlife trust of India : 67 p.
- FAURE, Sylvia (2000) *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, La Dispute, 279 p.
- FELDMAN, Martha et GORDON, Bonnie (2006) *The courtisan's arts cross-cultural perspectives*, Oxford university press, 396 p.
- GAGNOL, Laurent (2011), « Le territoire peut-il être nomade? Espace et pouvoir au sein des sociétés fluides et mobiles », *L'information géographique*, vol. 75 : 86-97
- HENNION, Antoine (2004), «Présences du passé: le renouveau des musiques "anciennes" ». *Sources et retours aux sources, À portée de notes. Musique et mémoire*, M. Faurie, S. Meissonnier dir., Grenoble, ARALD/ FFCB: 37-49
- HENRY, Edward O. (1991), « Jogie and Nirgum bhajans in bhojpuri-Speaking India : Intra-genre heterogeneity, Adaptation and fonctional shift », *Ethnomusicology*, vol. 35, no. 2 : 221-242
- HOBSBWAM, E et Ranger, T, (1983), *The invention of tradition*, Cambridge : Cambridge University Press.

INOUS, Takako (2005), « La réforme de la tradition des devadasi : danse et musique dans les temples hindous », *Cahiers de musique traditionnelles*, vol. 18, Entre femmes : 103-132

JAGPAL, Charn (2009), « Going nautch girl in the fin de siècle : the white woman burdened by colonial domesticity », *Project muse, Today's research, tomorrow's inspiration*, Alberta : 251-272

JOUSSE, Marcel (1969), *L'anthropologie du geste*. Les éditions Resma, Paris, 395p.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1990) *Kabylie côté femme*, Littérature orale arabo-berbère, Edisud : 304 p.

LENCLUD, G., (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.

LECOMPTE, Henri (1996), « À la recherche de l'authenticité perdue », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 9, Nouveaux Enjeux : 115-129.

LORTAT-JACOB, Bernard, (2004), « Ce que chanter veut dire », *L'Homme*, 171-172 : 83-102.

MACISZEWSKI, Amelia (2006), « Tawa'if, tourism, and tales : the problematics of twenty-first-century musical patronage for North India's courtisans », *The courtisan's arts, cross-cultural perspectives*, Oxford University Press : 332-352

MASSEY, Jamila (1992), « Illustrating Kathak », *Danse chronicle*, vol. 15, no 1, Taylor & Francis, Ltd : 88-93

MCLEOD, N. et Herndon, M (1980), *The ethnography of musical performance*, Norwood, PAN : Norwood Editions.

MORELLI, Sarah (2010), « Intergenerational adaptation in north indian Kathak dance », *Anthropological notebooks*, no 16, Slovene anthropological society : 77 -91

MOUTAL, Patrick (2012) *Hindustani raga sangita, Mécanismes de base de la musique classique du nord de l'Inde*, Patrick Moutal Éditeur : 277 p.

MUNSI, Urmimala Sarkar (2011), *A century of negotiations : the changing sphere of the woman dancer in India*, Subrata Bagchi, Women in public sphere : Some exploratory essays, New Delhi : 20 p.

NAPIER, John (2007), « Of Jogis and mediators, musicologists and administrators : an elaborated field note », *Australian Humanities Review*, vol. 41

NETTL, Bruno (2007), « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, L'unité de la musique, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique.

NIEUWKERK, Karin Van (1998), « Chaging images and shifting identities female performers in Egypt », *Images of enchantment : visual and performing arts of the middle east*, The american University in Cairo press : 21-35

NIJHAWAN, Amita (2009), « Excusing the female dancer : tradition and transgression in Bollywood dancing », *South asian popular culture*, vol 7, no 2 : 99-112

OLDENBURG, Veena Talwar (1990), « Lifestyle as resistance : the case of the courtesans of Lucknow », India, *Feminist studies*, Vol. 16, No 2, Speaking for others/speaking for self : women of color : 259-287

ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen: 31-49

PRÉVOT, Sandrine (2009), « Le nomadisme pastoral en Inde : De la caste à la tribu », *Études rurales*, no. 184, Éditions de l'E.H.E.S.S. : 123-132

POUILLON, Jean., (1975), *Tradition : transmission ou reconstruction*, in J. Pouillon *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero : 155-173.

QURESHI BURCKHARDT, Regula (2006), « Female agency and patrilineal constraints : situating courtesans in twentieth-century India », *The courtisan's arts, cross-cultural perspectives*, Oxford University Press : 312-331

QURESHI BURCKHARDT, Regula (1987), « Musical sound and contextual input : A performance model for music analysis », *Ethnomusicology*, vol. 31, no 1 p.56-86

RAO, Aparna (1985), « Des nomades méconnus : pour une typologie des communautés péripatétiques », *L'Homme*, vol. 25, no. 95 : 97-120

ROBIN, Thierry et GUILLIEN, Véronique (2000) *Gulabi Sapera, danseuse gitane du Rajasthan*, Actes Sud : 94 p.

SAIKIA, Arupiyoti (2012), *Oral tradition, nationalism and assamese social history : remembering a peasant uprising* , Sage publications, 37 p.

SERVAN-SCHREIBER, Catherine (1999), « Chanteurs itinérants du nord de l'Inde : destin des répertoires et livrets de colportage », *Ethnologie française*, nouvelle série, T, 29, no 1, Musique dans la rue : terrains de jeu : 34-44

SHERINIAN, Zoe C. (2005), « Re-presenting dalit feminist politics through dialogical musical ethnography », *Women and music : a journal of gender and culture*, vol. 9 : 1-12

SILVERMAN, Carol (2007), « Trafficking in the exotic with “Gypsy” music : Balkan roma, cosmopolitanism, and “world music” festivals », *Balkan Popular Culture and the Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional political discourses*, Ed. Donna A. Buchannan : 335-361

SINGH, K.S. (1995), *The Scheduled Castes. People of India*, vol. II. Anthropological Survey of India.

SOULÉ Bastien (2007), « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, no 1 : 127-140.

SRINIVASAN, Doris (2006), « Royalty’s courtesans and god’s mortal wives : Keepers of culture in precolonial India », *The courtesan’s arts, cross-cultural perspectives*, Oxford University Press : 162-181

STERN, Henri (1973), « Le pouvoir dans l’Inde traditionnelle : territoire, caste et parenté : Approche théorique et étude régionale (Rajasthan) », *L’homme*, T. 13, no ½, Études anthropologie politique : 50-70

VANSINA, Jan (1985). *Oral Tradition as History*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

VERMA, Vijay (1987) *The living music of Rajasthan*, Office of the Registrar general India : 86 p.

WALKER, Margaret (2010), « Courtesans and choreographers : the (re)placement of women in the history of Kathak dance », *In dance matters : Performing India*, eds. Chkravorty and Gupta, New Delhi : routledge : 279-300

WHITE, Bob (2006), « L’incroyable machine d’authenticité : l’animation politique et l’usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », *Anthropologie et Sociétés* vol. 30, no 2 : 43-63.

ZUMTHOR, Paul (1990), « Écriture et nomadisme », Édition Homme.

LISTE DES FIGURES :

FIGURE 1 : Dieu Shiva.

Source : www.cryptik.com

FIGURE 2 : Jodhpur, la ville bleue. Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 3 : Foire annuelle de chameaux de Pushkar, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 4 : Campement gitan en périphérie de Jaipur, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 5 : Mal Nath, joueur de *pungi*. Jaipur, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 6 : Dafli.

Source : <http://www.indianetzone.com/66/daf.htm>

FIGURE 7 : Dholak, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 8 : Harmonium, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 9 : Kartales, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 10 : Manjira, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 11 : Morchang, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 12 : Sarangi, Inde 2013.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 13 : Tablas, Inde 2011.

Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 14 : Carte géographique du Rajasthan.

Source : Encarta

FIGURE 15 : Musiciens gitans sur scène, avant l'arrivée des danseuses. Groupe Akhepura, Jaipur, Inde 2012.
Crédit photo : Rachid Ahmed (Groupe Akhepura)

FIGURE 16 : La coutume veut que les femmes gitanes de la région couvrent leur visage en public avec un foulard (duppata). Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 17 : Danseuse kalbeliya. Jodhpur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier

FIGURE 18 : Parures kalbeliya, Jodhpur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier

FIGURE 19 : Charmeurs de cobras, Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : Linda St-Pierre.

FIGURE 20 : Campement gitan dans la ville de Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : Rachid Ahmed

FIGURE 21 : Danseuse kalbeliya performant la *Bhawai dance*, Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 22 : Danseuse kalbeliya tournant sur elle-même.
Photo : Rachid Ahmed (Groupe Akhepura)

FIGURE 23 : Sangeeta et sa soeur, Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 24 : Les « bras serpent », Jodhpur, Inde, 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 25 : Le « serpent et l'argent », Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 26 : Le « serpent et les bagues », Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 27 : La « contorsion du serpent », Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 28 : Ceinture de *baladi*, ornée de petits médaillons argentés. Jaipur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 29 : Extrait de vidéo : Aasha crée le cou gonflé du serpent avec sa robe lors d'un mouvement acrobatique. Jodhpur, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 30 : Le jeu des mains (1). Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 31 : Le jeu des mains (2). Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

FIGURE 32 : Le jeu des pieds. Osian, Inde 2013.
Crédit photo : M-S. Saulnier.

LISTE DES ANNEXES :

ANNEXE 1. Vidéo no1 : « Charmeurs de Serpents », 10 novembre 2013 Jaipur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 2. Audio no1 : « Kaleo, 23 octobre 2013 », Jodhpur, Inde 2013.
Crédit : M-S.

ANNEXE 3. Vidéo no2 : « La chef de chorégraphie », 12 novembre 2013, Jaipur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 4. Vidéo no3 : « La chef de chorégraphie 2 », 23 octobre 2013, Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 5. Vidéo no4 : « La contorsion du serpent », 23 octobre 2013, Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 6. Vidéo no5 : « Création de mouvement : le cou du serpent », 23 octobre 2013. Jodhpur, Inde. Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 7. Audio no2 : « Kaleo ». 18 octobre 2013, Osian, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 8. Vidéo no6 : « Le jeu des pieds ». 26 octobre 2013, Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 9. Vidéo no7: « Le mouvement de tête ». 26 octobre 2013, Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 10. Vidéo no8 : « Les yeux et les mains ». 27 octobre 2013, Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 11. Vidéo no9 : « Le jeu des hanches ». Jodhpur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 12. Vidéo A : « Danse kalbeliya du Marwar Festival », 19 octobre 2013, Osian, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 13. VIDÉO B : « 53^e annual conference of national academy of medical sciences ». 24 octobre 2013, Jodhpur, Inde 2013.
Crédit : M-S. Saulnier.

ANNEXE 14. Vidéo C : « Mariage à Jaipur », 12 novembre 2013. Jaipur, Inde.
Crédit : M-S. Saulnier.

